

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE,

PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut psallendi materiem discerent. Martian. Cap.



C. A.

A PARIS,

Chez la VEUVE DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au Temple du Goût.

M. DCC. LXVIII.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

PRÉFACE.

LA Musique est, de tous les beaux Arts, celui dont le Vocabulaire est le plus étendu, & pour lequel un Dictionnaire est, par conséquent, le plus utile. Ainsi, l'on ne doit pas mettre celui-ci au nombre de ces compilations ridicules, que la mode ou plutôt la manie des Dictionnaires multiplie de jour en jour. Si ce Livre est bien fait, il est utile aux Artistes. S'il est mauvais, ce n'est ni par le choix du sujet, ni par la forme de l'ouvrage. Ainsi l'on auroit tort de le rebuter sur son titre. Il faut le lire pour en juger.

L'utilité du sujet n'établit pas, j'en conviens, celle du Livre; elle me justifie seulement de l'avoir entrepris, & c'est aussi tout ce que je puis prétendre; car d'ailleurs, je sens bien ce qui manque à l'exécution. C'est ici moins un Dictionnaire en forme, qu'un recueil de matériaux pour un Dictionnaire, qui n'attendent qu'une meilleure main pour être employés. Les fondemens de cet Ouvrage furent jettés si à la hâte, il y a quinze ans, dans l'Encyclopédie, que, quand j'ai voulu le reprendre sous œuvre, je n'ai pû lui donner la solidité qu'il auroit eue, si j'avois eu plus de tems pour en digérer le plan & pour l'exécuter.

Je ne formai pas de moi-même cette entreprise, elle me fut proposée; on ajoûta que le manuscrit entier de l'Encyclopédie devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une seule ligne; on ne me donna que trois mois pour remplir ma tâche, & trois ans pouvoient me suffire à peine pour lire, extraire, comparer & compiler

les Auteurs dont j'avois besoin: mais le zèle de l'amitié m'aveugla sur l'impossibilité du succès. Fidele à ma parole, aux dépens de ma réputation, je fis vîte & mal, ne pouvant bien faire en si peu de tems ; au bout de trois mois mon manuscrit entier fut écrit, mis au net & livré ; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume comme les autres, cet essai, mieux digéré, eût pû rester dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact ; mais je me repens d'avoir été téméraire, & d'avoir plus promis que je ne pouvois exécuter.

Blessé de l'imperfection de mes articles, à mesure que les volumes de l'Encyclopédie paroissoient, je résolus de refondre le tout sur mon brouillon, & d'en faire à loisir un ouvrage à part traité avec plus de soin. J'étois, en recommençant ce travail, à portée de tous les secours nécessaires. Vivant au milieu des Artistes & des Gens-de-Lettres, je pouvois consulter les uns & les autres. M. l'Abbé Sallier me fournissoit, de la Bibliothèque du Roi, les livres & manuscrits dont j'avois besoin, & souvent je tirois, de ses entretiens, des lumières plus sûres que de mes recherches. Je crois devoir à la mémoire de cet honnête & savant homme un tribut de reconnoissance que tous les Gens-de-Lettres qu'il a pû servir partageront sûrement avec moi.

Ma retraite à la campagne m'ôta toutes ces ressources, au moment que je commençois d'en tirer parti. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer les raisons de cette retraite : on conçoit que, dans ma façon de penser, l'espoir de faire un bon Livre sur la Musique n'en étoit pas une pour me retenir. Éloigné des amusemens de la Ville, je perdis bien-

tôt les goûts qui s'y rapportoient ; privé des communications qui pouvoient m'éclairer ſur mon ancien objet, j'en perdis auſſi toutes les vues ; & ſoit que depuis ce tems, l'Art ou ſa théorie aient fait des progrès, n'étant pas même à portée d'en rien ſavoir, je ne fus plus en état de les ſuivre. Convaincu, cependant, de l'utilité du travail que j'avois entrepris, je m'y remettois de tems à autre, mais toujours avec moins de ſuccès, & toujours éprouvant que les difficultés d'un Livre de cette eſpèce demandent, pour les vaincre, des lumières que je n'étois plus en état d'acquérir, & une chaleur d'intérêt que j'avois ceſſé d'y mettre. Enfin, déſeſpérant d'être jamais à portée de mieux faire, & voulant quitter pour toujours des idées dont mon eſprit s'éloigne de plus en plus, je me ſuis occupé, dans ces Montagnes, à raſſembler ce que j'avois fait à Paris & à Montmorenci ; &, de cet amas indigeſte, eſt ſorti l'eſpèce de Dictionnaire qu'on voit ici.

Cet hiſtorique m'a paru néceſſaire pour expliquer comment les circonſtances m'ont forcé de donner en ſi mauvais état un Livre que j'aurois pû mieux faire, avec les ſecours dont je ſuis privé. Car j'ai toujours cru que le reſpect qu'on doit au Public n'eſt pas de lui dire des fadeurs, mais de ne lui rien dire que de vrai & d'utile, ou du moins qu'on ne juge tel ; de ne lui rien préſenter ſans y avoir donné tous les ſoins dont on eſt capable, & de croire qu'en faiſant de ſon mieux, on ne fait jamais aſſez bien pour lui.

Je n'ai pas cru, toutesfois, que l'état d'imperfection où j'étois forcé de laiſſer cet ouvrage, dût m'empêcher de le publier ; parce qu'un Livre de cette eſpèce étant utile à l'Art, il eſt infiniment

plus aiſé d'en faire un bon ſur celui que je donne, que de commencer par tout créer. Les connoiſſances néceſſaires pour cela ne ſont peut-être pas fort grandes, mais elles ſont fort variées, & ſe trouvent rarement réunies dans la même tête. Ainſi, mes compilations peuvent épargner beaucoup de travail à ceux qui ſont en état d'y mettre l'ordre néceſſaire; & tel marquant mes erreurs, peut faire un excellent Livre, qui n'eût jamais rien fait de bon ſans le mien.

J'avertis donc ceux qui ne veulent ſouffrir que des Livres bien fait, de ne pas entreprendre la lecture de celui-ci; bientôt ils en ſeroient rebutés : mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien; ceux qui ne ſont pas tellement occupés des fautes, qu'ils comptent pour rien ce qui les rachette; ceux, enfin, qui voudront bien chercher ici de quoi compenſer les miennes, y trouveront peut-être aſſez de bons articles pour tolérer les mauvais, &, dans les mauvais même, aſſez d'obſervations neuves & vraies, pour valoir la peine d'être triées & choiſies parmi le reſte. Les Muſiciens liſent peu, & cependant je connois peu d'Arts où la lecture & la réflexion ſoient plus néceſſaires. J'ai penſé qu'un Ouvrage de la forme de celui-ci ſeroit préciſément celui qui leur convenoit, & que pour le leur rendre auſſi profitable qu'il étoit poſſible, il falloit moins y dire ce qu'ils ſavent, que ce qu'ils auroient beſoin d'apprendre.

Si les manœuvres & les Croque-Notes relèvent ſouvent ici des erreurs, j'eſpère que les vrais Artiſtes & les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils ſauront bien tirer parti. Les meilleurs Livres ſont ceux que le vulgaire décrie, & dont les gens à talent profitent ſans en parler.

Après avoir expofé les raifons de la médiocrité de l'Ouvrage & celles de l'utilité que j'eftime qu'on en peut tirer, j'aurais maintenant à entrer dans le détail de l'Ouvrage même, à donner un précis du plan que je me fuis tracé & de la manière dont j'ai tâchez de le fuivre. Mais à mefure que les idées qui s'y rapportent fe font effacées de mon efprit, le plan fur lequel je les arrangeois s'eft de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter fi relativement les articles, d'en lier fi bien les fuites par des renvois, que le tout, avec la commodité d'un Dictionnaire, eût l'avantage d'un Traité fuivi; mais pour exécuter ce projet, il eût fallu me rendre fans ceffe préfentes toutes les parties de l'Art, & n'en traiter aucune fans me rappeller les autres; ce que le défaut de reffources & mon goût attiédi m'ont bien-tôt rendu impoffible, & que j'euffe eu même bien de la peine à faire, au milieu de mes premiers guides, & plein de ma première ferveur. Livré à moi feul, n'ayant plus ni Savans ni Livres à confulter; forcé, par conféquent, de traiter chaque article en lui-même, &, fans égard à ceux qui s'y rapportoient, pour éviter des lacunes, j'ai dû faire bien des redites. Mais j'ai cru que dans un Livre de l'efpèce de celui-ci, c'étoit encore un moindre mal de commettre des fautes, que de faire des omiffions.

Je me fuis donc attaché fur-tout à bien completter le Vocabulaire, & non-feulement à n'omettre aucun terme technique, mais à paffer plûtôt quelquefois les limites de l'Art, que de n'y pas toujours atteindre; & cela m'a mis dans la néceffité de parfemer fouvent ce Dictionnaire de

mots Italiens & de mots Grecs ; les uns, tellement consacrés par l'usage, qu'il faut les entendre même dans la pratique ; les autres, adoptés de même par les Savans, & auxquels, vû la désuétude de ce qu'ils expriment, on n'a pas donné des synonymes en François. J'ai tâché, cependant, de me renfermer dans ma règle, & d'éviter l'excès de Brossard, qui, donnant un Dictionnaire François, en fait le Vocabulaire tout Italien, & l'enfle de mots absolument étrangers à l'Art qu'il traite. Car, qui s'imaginera jamais que *la Vierge*, *les Apôtres*, *la Messe*, *les Morts*, soient des termes de Musique, parce qu'il y a des Musiques relatives à ce qu'ils expriment ; que ces autres mots, *Page*, *Feuillet*, *Quatre*, *Cinq*, *Gosier*, *Raison*, *Déjà*, soient aussi des termes techniques, parce qu'on s'en sert quelquefois en parlant de l'Art ?

Quant aux parties qui tiennent à l'Art sans lui être essentielles, & qui ne sont pas absolument nécessaires à l'intelligence du reste, j'ai évité, autant que j'ai pû, d'y entrer. Telle est celle des Instrumens de Musique, partie vaste & qui rempliroit seule un Dictionnaire, sur-tout par rapport aux Instrumens des anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie dans l'Encyclopédie, & comme elle n'entroit pas dans mon premier plan, je n'ai eu garde de l'y ajoûter dans la suite, après avoir si bien senti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

J'ai traité la partie Harmonique dans le systême de la Basse-fondamentale, quoique ce systême, imparfait & défectueux à tant d'égards, ne soit point, selon moi, celui de la Nature & de la vérité, & qu'il en résulte un remplissage sourd & confus, plûtôt qu'une bonne Harmonie. Mais

c'estun système, enfin; c'est le premier, & c'étoit le seul, jusqu'à celui de M. Tartini où l'on ait lié, par des principes, ces multitudes de règles isolées qui sembloient toutes arbitraires, & qui faisoient, de l'art Harmonique, une étude de mémoire plûtôt que de raisonnement. Le système de M. Tartini, quoique meilleur, à mon avis, n'étant pas encore aussi généralement connu, & n'ayant pas, du moins en France, la même autorité que celui de M. Rameau, n'a pas dû lui être substitué dans un Livre destiné principalement pour la Nation Françoise. Je me suis donc contenté d'exposer de mon mieux les principes de ce système dans un article de mon Dictionnaire; & du reste, j'ai cru devoir cette déférence à la Nation pour laquelle j'écrivois, de préférer son sentiment au mien sur le fond de la doctrine Harmonique. Je n'ai pas dû cependant m'abstenir, dans l'occasion, des objections nécessaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter; c'eût été sacrifier l'utilité du Livre au préjugé des Lecteurs; c'eût été flatter sans instruire, & changer la déférence en lâcheté.

J'exhorte les Artistes & les Amateurs de lire ce Livre sans défiance, & de le juger avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de considérer que ne professant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'Art, & quand j'en aurois, je devrois naturellement appuyer en faveur de la Musique Françoise, où je puis tenir une place, contre l'Italienne où je ne puis être rien. Mais cherchant sincerement le progrès d'un Art que j'aimois passionnément, mon plaisir a fait taire ma vanité. Les premières habitudes m'ont long-tems attaché à la Musique Françoise, &

j'en étois enthousiaste ouvertement. Des comparaisons attentives & impartiales m'ont entraîné vers la Musique Italienne, & je m'y suis livré avec la même bonne-foi. Si quelquefois j'ai plaisanté, c'étoit pour répondre aux autres sur leur propre ton; mais je n'ai pas, comme eux, donné des bons mots pour toute preuve, & je n'ai plaisanté qu'après avoir raisonné. Maintenant que les malheurs & les maux m'ont enfin détaché d'un goût qui n'avoit pris sur moi que trop d'empire, je persiste, par le seul amour de la vérité, dans les jugemens que le seul amour de l'Art m'avoit fait porter. Mais, dans un Ouvrage comme celui-ci, consacré à la Musique en général, je n'en connois qu'une, qui n'étant d'aucun pays, est celle de tous; & je n'y suis jamais entré dans la querelle de deux Musiques, que quand il s'est agi d'éclaircir quelque point important au progrés commun. J'ai fait bien des fautes, sans doute; mais je suis assuré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une seule. Si elle m'en fait imputer à tort par les Lecteurs, qu'y puis-je faire? Ce sont eux alors qui ne veulent pas que mon Livre leur soit bon.

Si l'on a vu, dans d'autres ouvrages, quelques articles peu importans qui sont aussi dans celui-ci, ceux qui pourront faire cette remarque, voudront bien se rappeller que, dès l'année 1950, le manuscrit est sorti de mes mains sans que je sache ce qu'il est devenu depuis ce tems-là. Je n'accuse personne d'avoir pris mes articles; mais il n'est pas juste que d'autres m'accusent d'avoir pris les leurs.

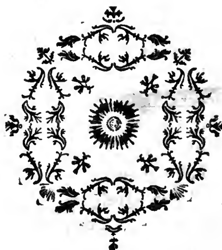
A Motiers-Travers le 20 Décembre 1764.

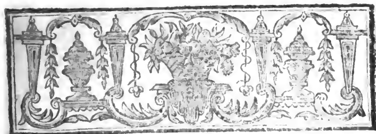
AVERTISSEMENT.

QUAND l'efpèce grammaticale des mots pouvoit embarraffer quelque Lecteur, on l'a défigné par les abréviations ufitées. *V. n. verbe neutre. f. m. fubftantif mafculin*, &c. On ne s'eft pas affervi à cette fpécification pour chaque article, parce que ce n'eft pas ici un Dictionnaire de Langue. On a pris un foin plus néceffaire pour des mots qui ont plufieurs fens, en les diftinguant par une lettre majufcule quand on les prend dans le fens technique, & par une petite lettre quand on les prend dans le fens du difcours. Ainfi, ces mots: *air* & *Air*, *mefure* & *Mefure*, *note* & *Note*, *tems* & *Tems*, *portée* & *Portée*, ne font jamais équivoques, & le fens en eft toujours déterminé par la manière de les écrire. Quelques autres font plus embarraffans, comme Ton, qui a dans l'Art deux acceptions toutes différentes. On a pris le parti de l'écrire en italique pour diftinguer un Intervalle, & en romain pour défigner une Modulation. Au moyen de cette précautioo,

la phrafe fuivante, par exemple, n'a plus rien d'équivoque.

»Dans les Tons majeurs, l'Intervalle de la » Tonique à la Médiante eft compofé d'un *Ton* » majeur & du *Ton* mineur.





DICTIONNAIRE DE MUSIQUE.

A.

A *mi la*, A *la mi re*, ou ſimplement A, ſixième ſon de la Gamme diatonique & naturelle; lequel s'appelle autrement *la*. (Voyez GAMME.)

A *battuta*. (Voyez MESURÉ.)

A Livre ouvert, ou A l'ouverture du Livre. (Voyez LIVRE.)

A *Tempo*. (Voyez MESURÉ.)

ACADEMIE de MUSIQUE. C'eſt ainſi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une aſſemblée de Muſiciens ou d'Amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *Concert*. (Voyez CONCERT.)

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE. C'eſt le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établiſſement célèbre, ſinon que de toutes les Académies du Royaume & du Monde c'eſt aſſurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPERA.)

ACCENT. On appelle ainſi, ſelon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des ſyllabes & des mots dont le diſcours eſt compoſé; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux uſages des *Accens* & les deux parties de la

Mélodie, ſavoir le Rhythme & l'Intonation. *Accentus*, dit le Grammairien Sergius dans Donat, *quaſi ad cantus*. Il y a autant d'*Accens* différens qu'il y a de manières de modifier ainſi la voix; & il y a autant de genres d'*Accens* qu'il y a de cauſes générales de ces modifications.

On diſtingue trois de ces genres dans ce ſimple diſcours; ſavoir: l'*Accent* grammatical qui renferme la regle des *Accens* proprement dits, par leſquels le Son des ſyllabes eſt grave ou aigu, & celle de la quantité, par laquelle chaque ſyllabe eſt brève ou longue: l'*Accent* logique ou rationel, que pluſieurs confondent mal-à-propos avec le précédent; cette ſeconde ſorte d'*Accent*, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propoſitions & les idées ont entr'elles, ſe marque en partie par la ponctuation: enfin l'*Accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverſes inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les ſentimens dont celui qui parle eſt agité, & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *Accens* & de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Muſicien, & Denis d'Halicarnaſſe regarde avec raiſon l'*Accent* en général comme la ſemence de toute Muſique. Auſſi devons-nous admettre pour une maxime inconteſtable que le plus ou moins d'*Accent* eſt la vraie cauſe qui rend les langues plus ou moins muſicales: car quel ſeroit le rapport de la Muſique au diſcours, ſi les tons de la voix chantante n'imitoient les *Accens* de la parole? D'où il ſuit que, moins une langue a de pareils *Accens*, plus la Mélodie y doit être monotone, languiſſante & fade; à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la force des ſons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'*Accent* pathétique & oratoire, qui eſt l'objet le plus immédiat de la Muſique imitative du théâtre, on ne doit pas oppoſer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant ſujets aux mêmes paſſions doivent en avoir également le langage: car autre choſe eſt l'*Accent* univerſel de la Nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés, & autre choſe l'*Accent* de la Langue qui engendre la Mélodie particulière à une Nation. La ſeule différence du plus ou moins d'imagination & de ſenſibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre en doit intro-

duire une infinie dans l'idiome accentué si j'ose parler ainsi. L'Allemand, par exemple, hausse également & fortement la voix dans la colère ; il crie toujours sur le même ton : l'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement & successivement dans le même cas, modifie sa voix de mille manières. Le même fond de passion regne dans son ame : mais quelle variété d'expressions dans ses *Accens* & dans son langage ! Or c'est à cette seule variété, quand le Musicien sait l'imiter, qu'il doit l'énergie & la grace de son chant.

Malheureusement tous ces *Accens* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'Orateur, ne sont pas si faciles à concilier sous la plume du Musicien déja si gêné par les regles particulières de son Art. On ne peut douter que la Musique la plus parfaite ou du moins la plus expressive, ne soit celle où tous les *Accens* sont le plus exactement observés ; mais ce qui rend ce concours si difficile est que trop de regles dans cet Art sont sujettes à se contrarier mutuellement, & se contrarient d'autant plus que la langue est moins musicale ; car nulle ne l'est parfaitement : autrement ceux qui s'en servent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de suivre à la fois les regles de tous les *Accens* oblige donc souvent le Compositeur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, selon les divers genres de Musique qu'il traite. Ainsi les Airs de Danse exigent surtout un *Accent* rhythmique & cadencé, dont en chaque Nation le caractère est déterminé par la langue. L'*Accent* grammatical doit être le premier consulté dans le Récitatif, pour rendre plus sensible l'articulation des mots, sujette à se perdre par la rapidité du débit, dans la resonnance harmonique : mais l'*Accent* passionné l'emporte à son tour dans les Airs dramatiques ; & tous deux y sont subordonnés, surtout dans la Symphonie, à une troisième sorte d'*Accent*, qu'on pourroit appeller musical, & qui est en quelque sorte déterminé par l'espèce de Mélodie que le Musicien veut approprier aux paroles.

En effet le premier & le principal objet de toute Musique est de plaire à l'oreille ; ainsi tout Air doit avoir un chant agréable : voilà la premiere loi, qu'il n'est jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premièrement con-

ſulter la Mélodie & l'*Accent* muſical dans le deſſein d'un Air quelconque. Enſuite, s'il eſt queſtion d'un chant dramatique & imitatif, il faut chercher l'*Accent* pathétique qui donne au ſentiment ſon expreſſion, & l'*Accent* rationel par lequel le Muſicien rend avec juſteſſe les idées du Poëte; car pour inſpirer aux autres la chaleur dont nous ſommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous diſons. L'*Accent* grammatical eſt néceſſaire par la même raiſon; & cette regle, pour être ici la dernière en ordre, n'eſt pas moins indiſpenſable que les deux précédentes, puiſque le ſens des propoſitions & des phraſes dépend abſolument de celui des mots : mais le Muſicien qui ſait ſa langue a rarement beſoin de ſonger à cet *accent*; il ne ſauroit chanter ſon Air ſans s'appercevoir s'il parle bien ou mal, & il lui ſuffit de ſavoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux, toutefois, quand une Mélodie fléxible & coulante ne ceſſe jamais de ſe prêter à ce qu'exige la langue! Les Muſiciens François ont en particulier des ſecours qui rendent ſur ce point leurs erreurs impardonnables, & ſurtout le traité de la Proſodie Françoiſe de M. l'Abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous conſulter. Ceux qui ſeront en état de s'élever plus haut pourront étudier la Grammaire de Port-royal & les ſavantes notes du Philoſophe qui l'a commentée. Alors en appuyant l'uſage ſur les regles, & les regles ſur les principes, ils ſeront toujours ſûrs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l'*Accent* grammatical de toute eſpèce.

Quand aux deux autres ſortes d'*Accens*, on peut moins les reduire en regles, & la pratique en demande moins d'étude & plus de talent. On ne trouve point de ſang-froid le langage des paſſions, & c'eſt une vérité rebattue qu'il faut être ému ſoi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc ſuppléer dans la recherche de l'*Accent* pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les ſentimens; & il n'y a d'autre Art en cette partie que d'allumer en ſon propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voy. Génie.) Eſt-il queſtion de l'*Accent* rationel : l'Art a tout auſſi peu de priſe pour le ſaiſir, par la raiſon qu'on n'apprend point à entendre à des ſourds. Il faut avouer auſſi que cet *Accent* eſt, moins que les autres, du reſſort de la Muſique, parce qu'elle eſt bien plus le langage des ſens que

celui de l'esprit. Donnez donc au Musicien beaucoup d'images ou de sentimens & peu de simples idées à rendre : car il n'y a que les passions qui chantent ; l'entendement ne fait que parler.

ACCENT. Sorte d'agrément du Chant François qui se notoit autrefois avec la Musique, mais que les Maîtres de Goût-du-Chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon, jusqu'à ce que les Ecoliers sachent le placer d'eux-mêmes. L'*Accent* ne se pratique que sur une syllabe longue, & sert de passage d'une Note appuyée à une autre Note non appuyée, placée sur le même Degré ; il consiste en un coup de gosier qui élève le son d'un Degré, pour reprendre à l'instant sur la Note suivante le même son d'où l'on est parti. Plusieurs donnoient le nom de *Plainte* à l'*Accent*. (Voyez le signe & l'effet de l'*Accent*, *Planche B. Figure* 13.)

ACCENS. Les Poëtes emploient souvent ce mot au pluriel pour signifier le Chant même, & l'accompagnent ordinairement d'une épithète ; comme *doux*, *tendres*, *tristes Accens*. Alors ce mot reprend exactement le sens de sa racine ; car il vient de *canere*, *cantus*, d'où l'on a fait *Accentus*, comme *Concentus*.

ACCIDENT. ACCIDENTEL. On appelle *Accidens* ou *Signes Accidentels* les Bémols, Dièses ou Béquarres qui se trouvent, par accident, dans le courant d'un Air, & qui, par conséquent, n'étant pas à la Clef, ne se rapportent pas au Mode ou Ton principal. (Voyez Diese, Bémol, Ton, Mode, Clef transposée.)

On appelle aussi *Lignes Accidentelles*, celles qu'on ajoûte au-dessus ou au-dessous de la Portée pour placer les Notes qui passent son étendue. (Voyez Ligne, Portée.)

ACCOLADE. Trait perpendiculaire aux Lignes, tiré à la marge d'une partition, & par lequel on joint ensemble les Portées de toutes les Parties. Comme toutes ces parties doivent s'exécuter en même tems, on compte les Lignes d'une Partition, non par les Portées, mais par les *Accolades*, & tout ce qui est compris sous une *Accolade*, ne forme qu'une seule Ligne. (Voyez Partition.)

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un Concert accompagne de l'Orgue, du Clavecin, ou de tout autre Instrument d'accompagnement. (Voyez Accompagnement.)

Il faut qu'un bon *Accompagnateur* ſoit grand Muſicien ; qu'il ſache à fond l'Harmonie, qu'il connoiſſe bien ſon Clavier, qu'il ait l'oreille ſenſible, les doigts ſouples & le goût ſûr.

C'eſt à l'*Accompagnateur* de donner le ton aux Voix & le mouvement à l'Orcheſtre. La première de ces fonctions exige qu'il ait toujours ſous un doigt la Note du Chant pour la refrapper au beſoin & ſoutenir ou remettre la Voix, quand elle foiblit ou s'égare. La ſeconde exige qu'il marque la Baſſe & ſon Accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien reglés à tous égards, afin de bien faire ſentir la Meſure aux Concertans, ſur-tout au commencement des Airs.

On trouvera dans les trois Articles ſuivans les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

ACCOMPAGNEMENT. C'eſt l'exécution d'une Harmonie complette & régulière ſur un Inſtrument propre à la rendre, tel que l'Orgue, le Clavecin, le Théorbe, la Guitarre, &c. Nous prendrons ici le Clavecin pour exemple ; d'autant plus qu'il eſt preſque le ſeul Inſtrument qui ſoit demeuré en uſage pour l'*Accompagnement.*

On y a pour guide une des Parties de la Muſique, qui eſt ordinairement la Baſſe. On touche cette Baſſe de la main gauche, & de la droite l'Harmonie indiquée par la marche de la Baſſe, par le chant des autres Parties qui marchent en même tems, par la Partition qu'on a devant les yeux, ou par les chiffres qu'on trouve ajoûtés à la Baſſe. Les Italiens mépriſent les chiffres ; la Partition même leur eſt peu néceſſaire : la promptitude & la fineſſe de leur oreille y ſupplée, & ils accompagnent fort bien ſans tout cet appareil. Mais ce n'eſt qu'à leur diſpoſition naturelle qu'ils ſont redevables de cette facilité, & les autres peuples, qui ne ſont pas nés comme eux pour la Muſique, trouvent à la pratique de l'*Accompagnement* des obſtacles preſque inſurmontables. Il faut des huit à dix années pour y réuſſir paſſablement. Quelles ſont donc les cauſes qui retardent ainſi l'avancement des élèves & embarraſſent ſi long-tems les Maîtres, ſi la ſeule difficulté de l'Art ne fait point cela?

Il y en a deux principales : l'une dans la manière de chiffrer les Baſſes : l'autre dans la méthode de l'*Accompagnement.* Parlons d'abord de la première.

Les Signes dont on ſe ſert pour chiffrer les Baſſes ſont en trop grand nombre : il y a ſi peu d'accords fondamentaux ! Pourquoi faut-il tant de chiffres pour les exprimer ? Ces mêmes Signes ſont équivoques, obſcurs, inſuffiſans. Par exemple, ils ne déterminent preſque jamais l'eſpece des Intervalles qu'ils expriment, ou, qui pis eſt, ils en indiquent d'une autre eſpèce. On barre les uns pour marquer des Dièſes; on en barre d'autres pour marquer des Bémols : les Intervalles Majeurs & les Superflus, même les Diminués, s'expriment ſouvent de la même manière : quand les chiffres ſont doubles, ils ſont trop confus; quand ils ſont ſimples, ils n'offrent preſque jamais que l'idée d'un ſeul Intervalle; de ſorte qu'on en a toujours pluſieurs à ſous-entendre & à déterminer.

Comment remédier à ces inconvéniens ? Faudra-t-il multiplier les Signes pour tout exprimer ? Mais on ſe plaint qu'il y en a déja trop. Faudra-t-il les réduire ? On laiſſera plus de choſes à deviner à l'Accompagnateur, qui n'eſt déjà que trop occupé; & dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puiſſent tout dire. Que faire donc ? Inventer de nouveaux Signes, perfectionner le Doigter, & faire, des Signes & du Doigter, deux moyens combinés qui concourent à ſoulager l'Accompagnateur. C'eſt ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de ſagacité, dans ſa Diſſertation ſur les différentes méthodes d'Accompagnement. Nous expoſerons aux mots *Chiffres* & *Doigter* les moyens qu'il propoſe. Paſſons aux méthodes.

Comme l'ancienne Muſique n'étoit pas ſi compoſée que la nôtre, ni pour le Chant, ni pour l'Harmonie, & qu'il n'y avoit gueres d'autre Baſſe que la fondamentale, tout l'*Accompagnement* ne conſiſtoit qu'en une ſuite d'Accords parfaits, dans leſquels l'Accompagnateur ſubſtituoit de tems en tems quelque Sixte à la Quinte, ſelon que l'oreille le conduiſoit : ils n'en ſavoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les Modulations, renverſé les Parties, ſurchargé, peut-être gâté l'Harmonie par des foules de Diſſonnances, on eſt contraint de ſuivre d'autres regles. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle Regle de l'Octave : (Voyez REGLE DE L'OCTAVE.) &

c'eſt par cette méthode que la plûpart des Maîtres enſeignent encore aujourd'hui l'*Accompagnement.*

Les Accords ſont déterminés par la Regle de l'Octave, relativement au rang qu'occupent les Notes de la Baſſe, & à la marche qu'elles ſuivent dans un Ton donné. Ainſi le Ton étant connu, la Note de la Baſſe-continue auſſi connue, le rang de cette Note dans le Ton, le rang de la Note qui la précède immédiatement, & le rang de la Note qui la ſuit, on ne ſe trompera pas beaucoup, en accompagnant par la Regle de l'Octave, ſi le Compoſiteur a ſuivi l'Harmonie la plus ſimple & la plus naturelle; mais c'eſt ce qu'on ne doit guere attendre de la Muſique d'aujourd'hui, ſi ce n'eſt peut-être en Italie où l'Harmonie paroît ſe ſimplifier à meſure qu'elle s'altere ailleurs. De plus, le moyen d'avoir toutes ces choſes inceſſamment préſentes? & tandis que l'Accompagnateur s'en inſtruit, que deviennent les doigts? A peine atteint-on un Accord, qu'il s'en offre un autre, & le moment de la réflexion eſt précisément celui de l'exécution. Il n'y a qu'une habitude conſommée de Muſique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de Muſique d'un coup d'œil, qui puiſſent aider en ce moment. Encore les plus habiles ſe trompent-ils avec ce ſecours. Que de fautes échappent durant l'exécution, à l'Accompagnateur le mieux exercé!

Attendra-t-on, même pour accompagner, que l'oreille ſoit formée; qu'on ſache lire aiſément & rapidement toute Muſique; qu'on puiſſe débrouiller, à livre ouvert, une partition? Mais, en fût-on là, on auroit encore beſoin d'une habitude du Doigter fondée ſur d'autres principes d'*Accompagnement* que ceux qu'on a donnés juſqu'à M. Rameau.

Les Maîtres zélés ont bien ſenti l'inſuffiſance de leurs regles. Pour y ſuppléer, ils ont eu recours à l'énumération & à la deſcription des Conſonnances, dont chaque Diſſonnance ſe prépare, s'accompagne & ſe ſauve dans tous les différens cas: détail prodigieux que la multitude des Diſſonnances & de leurs combinaiſons fait aſſez ſentir, & dont la mémoire demeure accablée.

Pluſieurs conſeillent d'apprendre la Compoſition avant de paſſer à l'*Accompagnement*: comme ſi l'*Accompagnement* n'étoit pas la Compoſition même, à l'invention

près, qu'il faut de plus au Compositeur. C'est comme si l'on proposoit de commencer par se faire Orateur pour apprendre à lire. Combien de gens au contraire, veulent que l'on commence par l'*Accompagnement* à apprendre la Composition ! & cet ordre est assurement plus raisonnable & plus naturel.

La marche de la Basse, la Regle de l'Octave, la manière de préparer & sauver les Dissonnances, la Composition en général, tout cela ne concourt gueres qu'à montrer la succession d'un Accord à un autre; de sorte qu'à chaque Accord, nouvel objet, nouveau sujet de réflexion. Quel travail continuel ! Quand l'esprit sera-t-il assez instruit ? Quand l'oreille sera-t-elle assez exercée, pour que les doigts ne soient plus arrêtés ?

Telles sont les difficultés que M. Rameau s'est proposé d'applanir par ses nouveaux Chiffres, & par ses nouvelles regles d'*Accompagnement*.

Je tâcherai d'exposer en peu de mots les principes sur lesquels sa méthode est fondée.

Il n'y a dans l'Harmonie que des Consonnances & des Dissonnances. Il n'y a donc que des Accords consonnans & des Accords dissonnans.

Chacun de ces Accords est fondamentalement divisé par Tierces. (C'est le systême de M. Rameau.) L'Accord consonnant est composé de trois Notes, comme *ut mi sol*; & le dissonnant de quatre, comme *sol si re fa* : laissant à part la supposition & la suspension, qui, à la place des Notes dont elles exigent le retranchement, en introduisent d'autres comme par licence : mais l'*Accompagnement* n'en porte toujours que quatre. (Voyez SUPPOSITION & SUSPENSION.)

Ou des Accords consonnans se succèdent, ou des Accords dissonnans sont suivis d'autres Accords dissonnans, ou les consonnans & les dissonnans sont entrelacés.

L'Accord consonnant parfait ne convenant qu'à la Tonique, la succession des Accords consonnans fournit autant de Toniques, & par conséquent autant de changemens de Ton.

Les Accords dissonnans se succèdent ordinairement dans un même Ton, si les Sons n'y sont point altérés. La Dissonnance lie le sens harmonique : un Accord y fait desirer

l'autre, & ſentir que la phraſe n'eſt pas finie. Si le Ton change dans cette ſucceſſion, ce changement eſt toujours annoncé par un Dièſe ou par un Bémol. Quant à la troiſième ſucceſſion, ſavoir l'entrelacement des Accords conſonnans & diſſonnans, M. Rameau la réduit à deux cas ſeulement; & il prononce en général, qu'un Accord conſonnant ne peut être immédiatement précédé d'aucun autre Accord diſſonnant, que celui de ſeptième de la Dominante-Tonique, ou de celui de Sixte-Quinte de la ſous-Dominante; excepté dans la Cadence rompue & dans les ſuſpenſions : encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il me ſemble que l'Accord parfait peut encore être précédé de l'Accord de Septième-diminuée, & même de celui de Sixte-ſuperflue; deux Accords originaux, dont le dernier ne ſe renverſe point.

Voilà donc trois textures différentes des phraſes harmoniques. 1. Des Toniques qui ſe ſuccèdent & forment autant de nouvelles Modulations. 2. Des Diſſonnances qui ſe ſuccèdent ordinairement dans le même Ton. 3. Enfin des Conſonnances & des Diſſonnances qui s'entrelacent, & où la Conſonnance eſt, ſelon M. Rameau, néceſſairement précédée de la Septième de la Dominante, ou de la Sixte-Quinte de la ſous-Dominante. Que reſte-t-il donc à faire pour la facilité de l'*Accompagnement*, ſinon d'indiquer à l'Accompagnateur quelle eſt celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne? Or c'eſt ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caractères de ſon invention.

Un ſeul Signe peut aiſément indiquer le Ton, la Tonique & ſon Accord.

De-là ſe tire la connoiſſance des Dièſes & des Bémols qui doivent entrer dans la compoſition des Accords d'une Tonique à une autre.

La ſucceſſion fondamentale par Tierces, ou par Quintes, tant en montant qu'en deſcendant donne la premiere texture des phraſes harmoniques, toute compoſée d'Accords conſonnans.

La ſucceſſion fondamentale par Quintes ou par Tierces, en deſcendant donne la ſeconde texture, compoſée d'Accords diſſonnans, ſavoir, des Accords de Septième; & cette ſucceſſion donne une Harmonie deſcendante.

L'Harmonie aſcendante eſt fournie par une ſucceſſion de Quintes en montant ou de Quartes en deſcendant, accompagnées de la Diſſonnance propre à cette ſucceſſion, qui eſt la Sixte-ajoûtée ; & c'eſt la troiſième texture des phraſes harmoniques. Cette dernière n'avoit juſqu'ici été obſervée par perſonne, pas même par M. Rameau, quoiqu'il en ait découvert le principe dans la Cadence qu'il appelle *Irrégulière*. Ainſi, par les régles ordinaires, l'Harmonie qui naît d'une ſucceſſion de Diſſonnances, deſcend toujours, quoique ſelon les vrais principes, & ſelon la raiſon, elle doive avoir, en montant, une progreſſion tout auſſi régulière qu'en deſcendant.

Les Cadences fondamentales donnent la quatrième texture de phraſes harmoniques, où les Conſonnances & les Diſſonnances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caractères ſimples, clairs, peu nombreux, qui puiſſent, en même tems, indiquer, quand il le faut, la Diſſonnance en général; car l'eſpèce en eſt toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer ſur ces textures priſes ſéparément ; puis on les fait ſuccéder les unes aux autres ſur chaque Ton & ſur chaque Mode ſucceſſivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'Accompagnement en ſix mois qu'on n'en apprenoit auparavant en ſix ans, & il a l'expérience pour lui. (Voyez Chiffres & Doigter.)

A l'égard de la manière d'accompagner avec intelligence, comme elle dépend plus de l'uſage & du goût que des regles qu'on en peut donner, je me contenterai de faire ici quelques obſervations générales que ne doit ignorer aucun Accompagnateur.

I. Quoique, dans les Principes de M. Rameau, l'on doive toucher tous les Sons de chaque Accord, il faut bien ſe garder de prendre toujours cette regle à la lettre. Il y a des Accords qui ſeroient inſupportables avec tout ce rempliſſage. Dans la plûpart des Accords diſſonnans, ſur-tout dans les Accords par ſuppoſition, il y a quelque Son à retrancher pour en diminuer la dureté : ce Son eſt quelquefois la Septième, quelquefois la Quinte ; quelquefois l'une & l'autre ſe retranchent. On retranche encore aſſez ſou-

vent la Quinte ou l'Octave de la Basse dans les Accords dissonnans, pour éviter des Octaves ou des Quintes de suite qui peuvent faire un mauvais effet, sur-tout aux extrémités. Par la même raison, quand la Note sensible est dans la Basse, on ne la met pas dans l'*Accompagnement*; & l'on double, au lieu de cela, la Tierce ou la Sixte, de la main droite. On doit éviter aussi les Intervalles de Seconde, & d'avoir deux doigts joints; car cela fait une Dissonnance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occasions où l'expression la demande. En général on doit penser, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on remplisse tous les Accords, il a bien plus d'égard à la méchanique des doigts & à son systême particulier d'*Accompagnement*, qu'à la pureté de l'Harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil *Accompagnement*, il faut chercher à le rendre agréable & sonore, & faire qu'il nourrisse & renforce la Basse, au lieu de la couvrir & de l'étouffer.

Que si l'on demande comment ce retranchement de Sons s'accorde avec la définition de l'*Accompagnement* par une Harmonie complette, je réponds que ces retranchemens ne sont, dans le vrai, qu'hypothétiques & seulement dans le Systême de M. Rameau; que suivant la Nature, ces Accords, en apparence ainsi mutilés, ne sont pas moins complets que les autres, puisque les Sons qu'on y suppose ici retranchés les rendroient choquans & souvent insupportables; qu'en effet les Accords dissonnans ne sont point remplis dans le systême de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau; que par conséquent des Accords défectueux dans celui-ci sont complets dans l'autre; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte souvent de la régle générale, & l'*Accompagnement* le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la regle, & l'usage apprendre quand on s'en doit écarter.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*Accompagnement* au caractère de la Musique & à celui des Instrumens ou des Voix que l'on doit accompagner. Ainsi dans un Chœur on frappe de la main droite les Accords pleins; de la gauche on redouble l'Octave ou la Quinte, quelquefois tout l'Accord. On en doit faire autant dans le Récita-

tif Italien ; car les sons de la Basse n'y étant pas soutenus ne doivent se faire entendre qu'avec toute leur Harmonie, & de manière à rappeller fortement & pour longtems l'idée de la Modulation. Au contraire, dans un Air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foible ou un seul Instrument à accompagner, on retranche des Sons, on arpége doucement, on prend le petit Clavier. En un mot, on a toujours attention que l'*Accompagnement*, qui n'est fait que pour soutenir & embellir le Chant, ne le gâte & ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le Son dans une Note longue ou une Tenue, que ce soit plutôt au commencement de la Mesure ou du Tems fort, que dans un autre moment : on ne doit rebattre qu'en marquant bien la Mesure. Dans le Récitatif Italien, quelque durée que puisse avoir une Note de Basse, il ne faut jamais la frapper qu'une fois & fortement avec tout son Accord ; on refrappe seulement l'Accord quand il change sur la même Note : mais quand un Accompagnement de Violons regne sur le Récitatif, alors il faut soutenir la Basse & en arpéger l'Accord.

IV. Quand on accompagne de la Musique vocale, on doit par l'*Accompagnement* soutenir la Voix, la guider, lui donner le Ton à toutes les rentrées, & l'y remettre quand elle détonne : l'Accompagnateur ayant toujours le Chant sous les yeux & l'Harmonie présente à l'esprit, est chargé spécialement d'empêcher que la Voix ne s'égare. (Voyez Accompagnateur.)

V. On ne doit pas accompagner de la même manière la Musique Italienne & la Françoise. Dans celle-ci, il faut soutenir les Sons, les arpéger gracieusement & continuellement de bas en haut, remplir toujours l'Harmonie, autant qu'il se peut ; jouer proprement la Basse ; en un mot, se prêter à tout ce qu'exige le genre. Au contraire, en accompagnant de l'Italien, il faut frapper simplement & détacher les Notes de la Basse ; n'y faire ni Trills ni Agrémens, lui conserver la marche égale & simple qui lui convient ; l'*Accompagnement* doit être plein, sec & sans arpéger, excepté le cas dont j'ai parlé numero 3. & quelques Tenues ou Points-d'Orgue. On y peut, sans scrupule, retrancher des Sons : mais alors il faut bien choisir ceux

qu'on fait entendre ; en sorte qu'ils se fondent dans l'Harmonie & se marient bien avec la Voix. Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*Accompagnement*, ni dans la Basse, qui puisse distraire un moment l'oreille du Chant ; & leurs *Accompagnemens* sont toujours dirigés sur ce principe, que le plaisir & l'attention s'évaporent en se partageant.

VI. Quoique l'*Accompagnement* de l'Orgue soit le même que celui du Clavecin, le goût en est très-différent. Comme les Sons de l'Orgue sont soutenus, la marche en doit être plus liée & moins sautillante : il faut lever la main entière le moins qu'il se peut ; glisser les doigts d'une touche à l'autre, sans ôter ceux qui, dans la place où ils sont, peuvent servir à l'Accord où l'on passe. Rien n'est si désagréable que d'entendre hacher sur l'Orgue cette espèce d'*Accompagnement* sec, arpégé, qu'on est forcé de pratiquer sur le Clavecin. (Voyez le mot Doigter.) En général l'Orgue, cet Instrument si sonore & si majestueux, ne s'associe avec aucun autre, & ne fait qu'un mauvais effet dans l'*Accompagnement*, si ce n'est tout au plus pour fortifier les Rippienes & les Chœurs.

M. Rameau, dans ses *Erreurs sur la Musique*, vient d'établir ou du moins d'avancer un nouveau principe, dont il me censure fort de n'avoir pas parlé dans l'Encyclopédie ; savoir, que l'*Accompagnement représente le Corps Sonore*. Comme j'examine ce Principe dans un autre écrit, je me dispenserai d'en parler dans cette article qui n'est déja que trop long. Mes disputes avec M. Rameau sont les choses du monde les plus inutiles au progrès de l'Art, & par conséquent au but de ce Dictionnaire.

ACCOMPAGNEMENT, est encore toute Partie de Basse ou d'autre Instrument, qui est composée sous un Chant pour y faire Harmonie. Ainsi un *Solo* de Violon s'accompagne du Violoncelle ou du Clavecin, & un *Accompagnement* de Flûte se marie fort bien avec la voix. L'Harmonie de l'*Accompagnement* ajoûte à l'agrément du Chant en rendant les Sons plus sûrs, leur effet plus doux, la Modulation plus sensible, & portant à l'oreille un témoignage de justesse qui la flatte. Il y a même par rapport aux Voix, une forte raison de les faire toujours accompagner de quelque Instrument, soit en Partie, soit à l'Unisson : car, quoique

plusieurs prétendent qu'en chantant la voix se modifie naturellement selon les loix du tempérament, (Voyez Tempérament.) cependant l'expérience nous dit que les Voix les plus justes & les mieux exercées ont bien de la peine à se maintenir longtems dans la justesse du Ton, quand rien ne les y soutient. A force de chanter on monte ou l'on descend insensiblement, & il est très-rare qu'on se trouve exactement en finissant dans le Ton d'où l'on étoit parti. C'est pour empêcher ces variations que l'Harmonie d'un Instrument est employée, elle maintient la Voix dans le même Diapason; on l'y rappelle aussi-tôt, quand elle s'égare. La Basse est, de toutes les Parties, la plus propre à l'*Accompagnement*, celle qui soutient le mieux la Voix, & satisfait le plus l'oreille; parce qu'il n'y en a point dont les vibrations soient si fortes, si déterminantes, ni qui laisse moins d'équivoque dans le jugement de l'Harmonie fondamentale.

ACCOMPAGNER, *v. a.* & *n.* C'est en général jouer les Parties d'Accompagnement dans l'exécution d'un morceau de Musique; c'est plus particulièrement, sur un Instrument convenable, frapper avec chaque Note de la Basse les Accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'Accompagnement. J'ai suffisamment expliqué dans les précédens articles en quoi consiste cet Accompagnement. J'ajoûterai seulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que si-tôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution & impatiente à la fois les Concertans & les Auditeurs : plus il croit se faire admirer, plus il se rend ridicule; & sitôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés il détourne à soi l'attention dûe à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois sa vanité & son mauvais goût. Pour *Accompagner* avec intelligence & avec applaudissement, il ne faut songer qu'à soutenir & faire valoir les Parties essentielles, & c'est exécuter fort habilement la sienne que d'en faire sentir l'effet sans la laisser remarquer.

ACCORD, *s. m.* Union de deux ou plusieurs Sons rendus à la fois, & formant ensemble un tout harmonique.

L'Harmonie naturelle produite par la résonnance d'un Corps sonore est composée de trois Sons différens, sans

compter leurs Octaves; lesquels forment entr'eux l'*Accord* le plus agréable & le plus parfait que l'on puisse entendre: d'où on l'appelle par excellence *Accord parfait.* Ainsi pour rendre complette l'Harmonie, il faut que chaque *Accord* soit au moins composé de trois Sons. Aussi les Musiciens trouvent-ils dans le Trio la perfection harmonique, soit parce qu'ils y emploient les *accords* en entier, soit parce que dans les occasions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, & de lui persuader le contraire, en lui présentant les Sons principaux des *accords* de manière à lui faire oublier les autres. (Voyez Trio.) Cependant l'Octave du Son principal produisant de nouveaux rapports & de nouvelles Consonnances par les complémens des Intervalles, (voyez complément.) on ajoûte ordinairement cette Octave pour avoir l'ensemble de toutes les Consonnances dans un même *accord.* (Voyez Consonnance.) De plus, l'addition de la Dissonnance, (voyez Dissonnance.) produisant un quatrième Son ajoûté à l'*accord* parfait, c'est une nécessité, si l'on veut remplir l'*accord*, d'avoir une quatrième Partie pour exprimer cette Dissonnance. Ainsi la suite des *accords* ne peut être complette & liée qu'au moyen de quatre Parties.

On divise les *accords* en parfaits & imparfaits. L'*accord* parfait est celui dont nous venons de parler, lequel est composé du Son fondamental au grave, de sa Tierce, de sa Quinte, & de son Octave; il se subdivise en Majeur ou Mineur, selon l'espèce de sa Tierce. (Voyez Majeur, Mineur.) Quelques Auteurs donnent aussi le nom de *parfaits* à tous les *accords*, même Dissonnans, dont le Son fondamental est au grave. Les *accords* imparfaits sont ceux où règne la Sixte au lieu de la Quinte, & en général tous ceux où le Son grave n'est pas le fondamental. Ces dénominations, qui ont été données avant que l'on connût la Basse-fondamentale, sont fort mal appliquées: celles d'*accords* directs ou renversés sont beaucoup plus convenables dans le même sens. (Voyez Renversement.)

Les *accords* se divisent encore en Consonnans & Dissonnans. Les *accords* Consonnans sont l'*accord* parfait & ses dérivés: tout autre Accord est Dissonnant. Je vais donner une Table des uns & des autres, selon le systême de M. Rameau.

TABLE

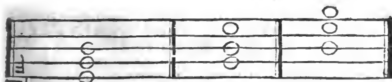
TABLE

De tous les Accords reçus dans l'Harmonie.

ACCORDS FONDAMENTAUX.

ACCORD PARFAIT, ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave.

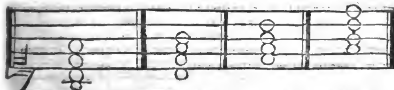


Accord parfait. Accord de Sixte. Accord de Sixte-Quarte.

Cet *Accord* constitue le Ton, & ne se fait que sur la Tonique: sa Tierce peut être majeure ou mineure, & c'est elle qui constitue le Mode.

ACCORD SENSIBLE OU DOMINANT, ET SES DÉRIVÉS.

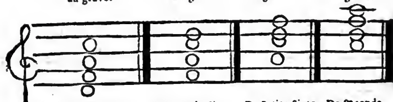
Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave. Sa Septième, au grave.



Accord sensible. De Fausse-Quinte. De petite Sixte majeure. De Triton.

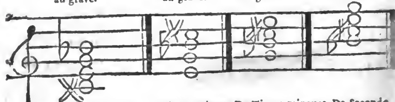
Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

ACCORD DE SEPTIEME, ET SES DÉRIVÉS.



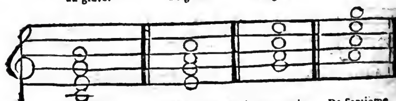
La Tierce, la Quinte, & la Septième peuvent s'altérer dans cet *Accord.*

ACCORD DE SEPTIEME DIMINUÉE, ET SES DÉRIVÉS.



Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

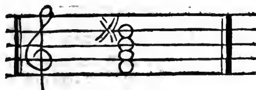
ACCORD DE SIXTE AJOUTE'E, ET SES DERIVÉS.



Je joins ici par-tout le mot *ajoûté* pour distinguer cet *Accord* & ses renversés des productions semblables de l'*Accord* de Septième.

Ce dernier renversement de Septième ajoûtée n'est pas admis par M. Rameau, parce que ce renversement forme un *Accord* de Septième, & que l'*Accord* de Septième est fondamental. Cette raison paroît peu solide. Il ne faudroit donc pas non plus admettre la Grande-Sixte comme du renversement; puisque dans les propres principes de M. Rameau ce même *Accord* est souvent fondamental. Mais la pratique des plus grands Musiciens, & la sienne même démentent l'exclusion qu'il voudroit établir.

ACCORD DE SIXTE SUPERFLUE.

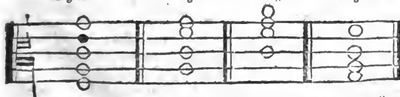


Cet *Accord* ne se renverse point, & aucun de ses Sons ne peut s'altérer. Ce n'est proprement qu'un *Accord* de Petite-Sixte majeure, dièsée par accident, & dans lequel on substitue quelquefois la Quinte à la Quarte.

ACCORDS PAR SUPPOSITION.

(Voyez SUPPOSITION.)

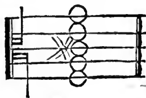
ACCORD DE NEUVIEME, ET SES DERIVÉS.



C'eſt un *Accord* de Septième auquel on ajoûte ûn cinquième Son à la Tierce au-deſſous du fondamental.

On retranche ordinairement la Septième, c'eſt-à-dire, la Quinte du Son fondamental, qui eſt ici la Note marquée en noir; dans cet état l'*Accord* de Neuvième peut ſe renverſer en retranchant encore de l'Accompagnement l'Octave de la Note qu'on porte à la Baſſe.

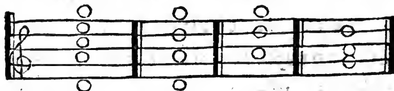
ACCORD DE QUINTE SUPERFLUE.



C'eſt l'*Accord* ſenſible d'un Ton mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la Médiante: ainſi c'eſt un véritable *Accord* de Neuvième. Mais il ne ſe renverſe point, à cauſe de la Quarte diminuée que donneroit avec la Note ſenſible le Son ſuppoſé porté à l'aigu, laquelle Quarte eſt un Intervalle banni de l'Harmonie.

ACCORD D'ONZIÈME OU QUARTE.

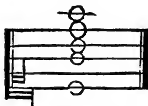
Le Son ſuppoſé, *Idem*, en retranchant deux Sons. | Le Son fondamental, au grave. | Sa Septième. au grave.



Accord de Neuvième & Quarte. | Accord de Quarte. | De Septième & Quarte. | De Seconde & Quinte.

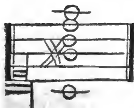
C'eſt un *Accord* de Septième, au-deſſous duquel on ajoûte un cinquième Son à la Quinte du fondamental. On ne frappe guères cet *Accord* plein, à cauſe de ſa dureté: on en retranche ordinairement la Neuvième & la Septième; & pour le renverſer, ce retranchement eſt indiſpenſable.

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE.



C'eſt l'*Accord* dominant ſous lequel la Baſſe fait la Tonique.

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE ET SIXTE MINEURE.



C'eſt l'*Accord* de Septième diminuée ſur la Note ſenſible, ſous lequel la Baſſe fait la Tonique.

Ces deux derniers *Accords* ne ſe renverſent point, parce que la Note ſenſible & la Tonique s'entendroient enſemble dans les parties ſupérieures ; ce qui ne peut ſe tolérer.

Quoique tous les *Accords* ſoient pleins & complets dans cette Table, comme il le falloit pour montrer tous leurs Elémens, ce n'eſt pas-à-dire qu'il faille les employer tels. On ne le peut pas toujours, & on le doit très-rarement. Quant aux Sons qui doivent être préférés ſelon la place & l'uſage des *Accords* ; c'eſt dans ce choix exquis & néceſſaire que conſiſte le plus grand art du Compoſiteur. (Voyez Composition, Mélodie, Effet, Expression, &c.)

FIN DE LA TABLE DES ACCORDS.

Nous parlerons aux mots Harmonie, Basse-Fondamentale, Composition, &c. de la maniere d'employer

tous ces *Accords* pour en former une Harmonie régulière. J'ajoûterai seulement ici les observations suivantes.

I. C'est une grande erreur de penser que le choix des renversemens d'un même *Accord* soit indifférent pour l'Harmonie ou pour l'expression. Il n'y a pas un de ces renversemens qui n'ait son caractère propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouve entre la douceur de la Fausse-Quinte & l'aigreur du Triton, & cependant l'un de ces Intervalles est renversé de l'autre. Il en est de même de la Septième diminuée & de la Seconde superflue, de la Seconde ordinaire & de la Septième. Qui ne sait combien la Quinte est plus sonore que la Quarte? L'*Accord* de Grande-Sixte & celui de Petite-Sixte mineure, sont deux faces du même *Accord* fondamental; mais de combien l'une n'est-elle pas plus harmonieuse que l'autre? L'*Accord* de Petite-Sixte majeure, au contraire, n'est-il pas plus brillant que celui de fausse Quinte? Et pour ne parler que du plus simple de tous les *Accords*, considérez la majesté de l'*Accord* parfait, la douceur de l'*Accord* de Sixte, & la fadeur de celui de Sixte-Quarte; tous cependant composés des mêmes Sons En général les Intervalles superflus, les Dièses dans le haut, sont propres par leur dureté à exprimer l'emportement, la colère & les passions aiguës. Au contraire; les Bémols à l'aigu & les Intervalles diminués forment une Harmonie plaintive, qui attendrit le cœur. C'est une multitude d'observations semblables, qui, lorsqu'un habile Musicien sait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des Intervalles simples n'est guères moins important que celui des *Accords* pour la place où l'on doit les employer. C'est, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les Quintes & les Octaves par préférence, dans le haut les Tierces & les Sixtes. Transposez cet ordre, vous gâterez l'Harmonie en laissant les mêmes *Accords*.

III. Enfin l'on rend les *Accords* plus harmonieux encore, en les rapprochant par de petits Intervalles, plus convenables que les grands à la capacité de l'oreille. C'est ce qu'on appelle resserrer l'Harmonie, & que si peu de Musiciens savent pratiquer. Les bornes du Diapason des voix sont une raison de plus pour resserrer les Chœurs. On peut assurer qu'un Chœur est mal fait, lorsque les *Accords* diver-

gent, lorſque les Parties crient, ſortent de leur Diapaſon, & ſont ſi éloignées les unes des autres qu'elles ſemblent n'avoir plus de rapport entr'elles.

On appelle encore *Accord* l'état d'un Inſtrument dont les Sons fixes ſont entr'eux dans toute la juſteſſe qu'ils doivent avoir. On dit en ce ſens qu'un Inſtrument eſt d'*Accord*, qu'il n'eſt pas d'*Accord*, qu'il garde ou ne garde pas ſon *Accord.* La même expreſſion s'emploie pour deux Voix qui chantent enſemble, pour deux Sons qui ſe font entendre à la fois, ſoit à l'Uniſſon, ſoit en Contre-parties.

ACCORD DISSONNANT, FAUX-ACCORD, ACCORD FAUX, ſont autant de différentes choſes qu'il ne faut pas confondre. *Accord diſſonnant* eſt celui qui contient quelque Diſſonnance; *Accord faux*, celui dont les Sons ſont mal accordés, & ne gardent pas entr'eux la juſteſſe des Intervalles; *faux Accord*, celui qui choque l'oreille, parce qu'il eſt mal compoſé, & que les Sons, quoique juſtes, n'y forment pas un tout harmonique.

ACCORDER des Inſtrumens, c'eſt tendre ou lâcher les cordes, allonger on raccourcir les tuyaux, augmenter ou diminuer la maſſe du corps ſonore, juſqu'à ce que toutes les parties de l'Inſtrument ſoient au Ton qu'elles doivent avoir.

Pour *Accorder* un Inſtrument, il faut d'abord fixer un Son qui ſerve aux autres de terme de comparaiſon. C'eſt ce qu'on appelle, prendre ou donner le Ton. (Voy. Ton.) Ce Son eſt ordinairement l'*ut* pour l'Orgue & le Clavecin, le *la* pour le Violon & la Baſſe, qui ont ce *la* ſur une corde à vide & dans un *Médium* propre à être aiſément ſaiſi par l'oreille.

A l'égard des Flûtes, Hautbois, Baſſons, & autres Inſtrumens à vent, ils ont leur Ton à-peu-près fixé, qu'on ne peut guères changer qu'en changeant quelque piéce de l'Inſtrument. On peut encore les allonger un peu à l'emboiture des piéces, ce qui baiſſe le Ton de quelque choſe; mais il doit néceſſairement réſulter des tons faux de ces variations, parce que la juſte proportion eſt rompue entre la longueur totale de l'Inſtrument & les diſtances d'un trou à l'autre.

Quand le Ton eſt déterminé, on y fait rapporter tous

les autres Sons de l'Instrument, lesquels doivent être fixés par l'Accord selon les Intervalles qui leur conviennent. L'Orgue & le Clavecin *s'accordent* par Quintes, jusqu'à ce que la Partition soit faite, & par Octaves pour le reste du Clavier; la Basse & le Violon par Quintes; la Viole & la Guitarre par Quartes & par Tierces, &c. En général on choisit toujours des Intervalles consonnans & harmonieux, afin que l'oreille en saisisse plus aisément la justesse.

Cette justesse des Intervalles ne peut, dans la pratique, s'observer à toute rigueur, & pour qu'ils puissent tous *s'Accorder* entre eux, il faut que chacun en particulier souffre quelque altération. Chaque espèce d'Instrument a pour cela ses regles particulières & sa méthode d'*Accorder*. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

On observe que les Instrumens dont on tire le Son par inspiration, comme la Flûte & le Hautbois, montent insensiblement quand on a joué quelque tems; ce qui vient, selon quelques-uns, de l'humidité qui, sortant de la bouche avec l'air, les renfle & les raccourcit; ou plûtôt, suivant la Doctrine de M. Euler, c'est que la chaleur & la réfraction que l'air reçoit pendant l'inspiration rendent ses vibrations plus fréquentes, diminuent son poids, & augmentant ainsi le poids relatif de l'Atmosphère, rendent le Son un peu plus aigu.

Quoiqu'il en soit de la cause, il faut, en *Accordant*, avoir égard à l'effet prochain, & forcer un peu le vent quand on donne ou reçoit le Ton sur ces Instrumens; car pour rester d'Accord durant le Concert, ils doivent être un peu trop bas en commençant.

ACCORDEUR. *s. m.* On appelle *Accordeurs* d'Orgue ou de Clavecin, ceux qui vont dans les Eglises ou dans les maisons accommoder & accorder ces Instrumens, & qui, pour l'ordinaire, en sont aussi les Facteurs.

ACOUSTIQUE. *s. f.* Doctrine ou Théorie des Sons. (Voyez SON.) Ce mot est de l'invention de M. Sauveur, & vient du Grec ἀκούω, j'entends.

L'*Acoustique* est proprement la Partie théorique de la Musique: c'est elle qui donne ou doit donner les raisons du plaisir que nous font l'Harmonie & le Chant, qui détermine les rapports des Intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou propriétés des cordes vibrantes, &c. (Voyez CORDES, HARMONIE.)

Acouſtique eſt auſſi quelquefois adjectif; on dit, l'Organe *Acouſtique*, un Phénomène *Acouſtique*, &c.

ACTE, *ſ. m.* Partie d'un Opéra ſéparée d'une autre dans la repréſentation par un eſpace appellé Entr'Acte. (Voyez ENTR'ACTE.)

L'unité de tems & de lieu doit être auſſi rigoureuſement obſervée dans un *Acte* d'Opéra que dans une Tragédie entière du genre ordinaire, & même plus, à certains égards; car le Poëte ne doit point donner à un Acte d'Opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut ſuppoſer que ce qui ſe paſſe ſous nos yeux dure plus long-tems que nous ne le voyons durer en effet; mais il dépend du Muſicien de précipter ou ralentir l'action juſqu'à un certain point, pour augmenter la vraiſemblance ou l'intérêt; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des paſſions théâtrales, le tems qu'il faut pour les développer, celui où le progrès eſt au plus haut point, & celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur l'épuiſement du Spectateur. Il n'eſt pas non plus permis de changer de décoration & de faire ſauter le théâtre d'un lieu à un autre, au milieu d'un *Acte*, même dans le genre merveilleux; parce qu'un pareil ſaut choque la raiſon, la vraiſemblance, & détruit l'illuſion, que la premiere loi du Théâtre eſt de favoriſer en tout. Quand donc l'action eſt interrompue par de tels changemens, le Muſicien ne peut ſavoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il doit faire de ſon Orcheſtre pendant qu'ils durent, à moins d'y repréſenter le même cahos qui regne alors ſur la Scène.

Quelquefois le premier *Acte* d'un Opéra ne tient point à l'Action principale & ne lui ſert que d'introduction. Alors il s'appelle *Prologue* (*Voyez ce mot.*) Comme le Prologue ne fait pas partie de la Pièce, on ne le compte point dans le nombre des *Actes* qu'elle contient & qui eſt ſouvent de cinq dans les Opéra Francois, mais toujours de trois dans les Italiens. (Voyez OPERA.)

ACTE DE CADENCE, eſt un mouvement dans une des Parties, & ſurtout dans la Baſſe, qui oblige toutes les autres Parties à concourir à former une Cadence, ou à l'éviter expreſſément, (Voyez CADENCE, ÉVITER.)

ACTEUR, *ſ. m.* Chanteur qui fait un rolle dans la re-

présentation d'un Opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'*Acteur* dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulieres pour réussir dans son Art. Ainsi il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le Chant; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante & la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un Acteur le défaut de quelque qualité qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au Théâtre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles entre autres que la voix dans un Chanteur. Mais par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la justesse, & la fléxibilité. Je pense qu'un Théâtre dont l'objet est d'émouvoir le cœur par les Chants, doit être interdit à ces voix dures & bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles; & que, quelque peu de voix que puisse avoir un *Acteur*, s'il l'a juste, touchante, facile, & suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut; il saura toujours bien se faire entendre, s'il sait se faire écouter.

Avec une voix convenable l'*Acteur* doit l'avoir cultivée par l'Art, & quand sa voix n'en auroit pas besoin, il en auroit besoin lui-même pour saisir & rendre avec intelligence la partie musicale de ses rolles. Rien n'est plus insupportable & plus dégoûtant que de voir un Héros dans les transports des passions les plus vives, contraint & gêné dans son rolle, peiner & s'assujettir en écolier qui répète mal sa leçon; montrer, au lieu des combats de l'Amour & de la Vertu, ceux d'un mauvais Chanteur avec la Mesure & l'Orchestre, & plus incertain sur le Ton que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grace sans facilité, & l'*Acteur* dont le rolle lui coûte, ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'*Acteur* d'Opéra d'être un excellent Chanteur, s'il n'est encore un excellent Pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la Symphonie. L'Orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son ame; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la Musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gar-

dant le silence, & quoiqu'occupé d'un rolle difficile, s'il laisse un instant oublier le Personnage pour s'occuper du Chanteur, ce n'est qu'un Musicien sur la Scéne; il n'est plus *Acteur*. Tel excella dans les autres Parties, qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*Acteur* à qui l'on ne puisse, à cet égard, donner le célèbre *Chassé* pour modèle. Cet excellent Pantomime, en mettant toujours son Art au dessus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'est ainsi mis lui-même fort au dessus de ses Confreres: Acteur unique & homme estimable, il laissera l'admiration & le regret de ses talens aux Amateurs de son Théâtre, & un souvenir honorable de sa personne à tous les honnêtes gens.

ADAGIO. *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un Air désigne le second, du lent au vîte, des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. (Voy. MOUVEMENT,) *Adagio* est un adverbe Italien qui signifie, *à l'aise*, *posément*, & c'est aussi de cette manière qu'il faut battre la Mesure des Airs auxquels il s'applique.

Le mot *Adagio* se prend quelquefois substantivement, & s'applique par métaphore aux morceaux de Musique dont il détermine le mouvement: il en est de même des autres mots semblables. Ainsi, l'on dira: un *Adagio* de Tartini, un *Andante* de S. Martino, un *Allegro* de Locatelli, &c.

AFFETTUOSO. *adj. pris adverbialement.* Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement moyen entre l'*Andante* & l'*Adagio*, & dans le caractère du Chant une expression affectueuse & douce.

AGOGÉ. Conduite. Une des subdivisions de l'ancienne Mélopée, laquelle donne les regles de la marche du Chant par Degrés alternativement conjoints ou disjoints, soit en montant, soit en descendant. (Voyez MELOPE'E.)

Martianus Cappella donne, après Aristide Quintilien, au mot *Agogé*, un autre sens que j'expose au mot TIRADE.

AGRÉMENS DU CHANT. On appelle ainsi dans la Musique Françoise certains tours de gosier & autres ornemens affectés aux Notes qui sont dans telle ou telle position, selon les regles prescrites par le goût du Chant. (Voyez GOUT DU CHANT.)

Les principaux de ces *Agrémens* ſont: l'Accent, le Coulé, le Flatté, le Martellement, la Cadence pleine, la Cadence brisée, & le Port de Voix. (Voyez ces articles chacun en ſon lieu; & la *Planche* B, *Figure* 13.)

AIGU. *adj.* Se dit d'un Son perçant ou élevé par rapport à quelque autre Son. (Voyez Son.)

En ce ſens, le mot *aigu* eſt oppoſé au mot *Grave*. Plus les vibrations du corps ſonore ſont fréquentes, plus le Son eſt *aigu*.

Les Sons conſidérés ſous les rapports d'*Aigus* & de *Graves* ſont le ſujet de l'Harmonie. (Voyez Harmonie, Accord.)

AJOUTÉE, ou *Acquiſe*, ou *Surnuméraire. adj. pris ſubſtantivement.* C'étoit dans la Muſique Grecque la Corde ou le Son qu'ils appelloient Proslambanomenos. (*Voyez ce mot.*)

Sixte ajoutée eſt une Sixte qu'on ajoûte à l'Accord parfait, & de laquelle cet Accord ainſi augmenté prend le nom. (Voyez Accord & Sixte.)

AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une Chanſon, ou d'une petite Pièce de Poéſie propre à être chantée, & par extenſion l'on appelle *Air* la Chanſon même.

Dans les Opéra l'on donne le nom d'*Airs* à tous les Chants meſurés pour les diſtinguer du Récitatif, & généralement on appelle *Air* tout morceau complet de Muſique vocale ou inſtrumentale formant un Chant, ſoit que ce morceau faſſe lui ſeul une Pièce entière, ſoit qu'on puiſſe le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter ſéparément.

Si le ſujet ou le Chant eſt partagé en deux Parties, l'*Air* s'appelle *Duo*; ſi en trois, *Trio*, &c.

Saumaiſe croit que ce mot vient du Latin *æra*; & Burette eſt de ſon ſentiment, quoique Ménage le combatte dans ſes étymologies de la Langue Françoiſe.

Les Romains avoient leurs ſignes pour le Rhythme ainſi que les Grecs avoient les leurs; & ces ſignes, tirés auſſi de leurs caractères, ſe nommoient non-ſeulement *numerus*, mais encore *æra*, c'eſt-à-dire, nombre, ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonius Marcellus. C'eſt en

ce ſens que le mot *æra* ſe trouve employé dans ce Vers de Lucile :

Hæc eſt ratio? Perverſa æra! Summa ſubducta improbè!

Et Sextus Rufus s'en eſt ſervi de même.

Or quoique ce mot ne ſe prît originairement que pour le nombre ou la Meſure du Chant, dans la ſuite on en fit le même uſage qu'on avoit fait du mot *numerus*, & l'on ſe ſervit du mot *æra* pour déſigner le Chant même; d'où eſt venu, ſelon les deux Auteurs cités, le mot François *Air*, & l'Italien *Aria* pris dans le même ſens.

Les Grecs avoient pluſieurs ſortes d'*Airs* qu'ils appelloient Nomes ou Chanſons. (Voyez CHANSON.) Les Nomes avoient chacun leur caractère & leur uſage, & pluſieurs étoient propres à quelque Inſtrument particulier, à-peu-près comme ce que nous appellons aujourd'hui *Pièces* ou *Sonates*.

La Muſique moderne a diverſes eſpèces d'*Airs* qui conviennent chacune à quelque eſpèce de Danſe dont ces Airs portent le nom. (Voyez MENUET, GAVOTTE, MUSETTE, PASSEPIED.)

Les *Airs* de nos Opera ſont, pour ainſi dire, la toile ou le fond ſur quoi ſe peignent les tableaux de la Muſique imitative; la Mélodie eſt le deſſein, l'Harmonie eſt le coloris; tous les objets pittoreſques de la belle Nature, tous les ſentimens réfléchis du cœur humain ſont les modèles que l'Artiſte imite; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, ſont la fin de ces imitations. (Voyez IMITATION.) Un *Air* ſavant & agréable, un *Air* trouvé par le Génie & compoſé par le Goût, eſt le chef-d'œuvre de la Muſique; c'eſt-là que ſe développe une belle voix, que brille une belle Symphonie; c'eſt-là que la paſſion vient inſenſiblement émouvoir l'ame par le ſens. Après un bel *Air*, on eſt ſatisfait, l'oreille ne deſire plus rien; il reſte dans l'imagination, on l'emporte avec ſoi, on le répète à volonté; ſans pouvoir en rendre une ſeule Note on l'exécute dans ſon cerveau tel qu'on l'entendit au Spectacle; on voit la Scène, l'Acteur, le Théâtre; on entend l'accompagnement, l'applaudiſſement. Le véritable Amateur ne perd jamais les beaux *Airs* qu'il entendit en ſa vie; il fait commencer l'Opera quand il veut.

Les paroles des *Airs* ne vont point toujours de suite, ne se débitent point comme celles du Récitatif; quoiqu'assez courtes pour l'ordinaire, elles se coupent, se répètent, se transposent au gré du Compositeur: elles ne font pas une narration qui passe; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir sous divers points de vûe, ou un sentiment dans lequel le cœur se complaît, duquel il ne peut, pour ainsi dire, se détacher, & les différentes phrases de l'*Air* ne sont qu'autant de manières d'envisager la même image. Voilà pourquoi le sujet doit être un. C'est par ces répétitions bien entendues, c'est par ces coups redoublés qu'une expression qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous transporte hors de vous, & c'est encore par le même principe que les Roulades, qui, dans les *Airs* pathétiques paroissent si déplacées, ne le sont pourtant pas toujours: le cœur pressé d'un sentiment très-vif l'exprime souvent par des Sons inarticulés plus vivement que par des paroles. (Voyez NEUME.)

La forme des *Airs* est de deux espèces. Les petits *Airs* sont ordinairement composés de deux Reprises qu'on chante chacune deux fois; mais les grands *Airs* d'Opéra sont le plus souvent en Rondeau. (Voyez RONDEAU.)

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *Air* en Rondeau, marquent qu'il faut reprendre la première Partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où est marqué le renvoi.

ALLA BREVE. Terme Italien qui marque une sorte de Mesure à deux Temps fort vîte, & qui se note pourtant avec une Ronde ou semi-breve par Temps. Elle n'est plus guéres d'usage qu'en Italie, & seulement dans la Musique d'Eglise. Elle répond assez à ce qu'on appelloit en France du *Gros-fa*.

ALLA ZOPPA. Terme Italien qui annonce un mouvement contraint, & syncopant entre deux Temps, sans syncoper entre deux Mesures; ce qui donne aux Notes une marche inégale & comme boîteuse. C'est un avertissement que cette même marche continue ainsi jusqu'à la fin de l'Air.

ALLEGRO, *adj. pris adverbialement*. Ce mot Italien écrit à la tête d'un Air indique, du vîte au lent, le second des cinq principaux degrés de Mouvement distingués

dans la Musique Italienne. *Allegro*, signifie *gai*; & c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *presto*. Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement & de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaiété. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif *Allegretto* indique une gaieté plus modérée, un peu moins de vivacité dans la Mesure.

ALLEMANDE *s. f.* Sorte d'Air ou de Pièce de Musique dont la Musique est à quatre Temps & se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractère d'Air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout. L'*Allemande* en Sonate est par-tout veillie, & à peine les Musiciens s'enservent-ils aujourd'hui: ceux qui s'en servent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

ALLEMANDE, est aussi l'Air d'une Danse fort commune en Suisse & en Allemagne. Cet Air, ainsi que la Danse, a beaucoup de gaieté: il se bat à deux temps.

ALTUS. Voyez HAUTE-CONTRE.

AMATEUR, Celui qui, sans être Musicien de profession, fait sa Partie dans un Concert pour son plaisir & par amour pour la musique.

On appelle encore *Amateurs* ceux qui, sans savoir la Musique, ou du moins sans l'exercer, s'y connoissent, ou prétendent s'y connoître, & fréquentent les Concerts.

Ce mot est traduit de l'Italien *Dilettante*.

AMBITUS, *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque Ton ou Mode du grave à l'aigu: car quoique l'étendue d'un Mode fût en quelque manière fixée à deux Octaves, il y avoit des Modes irréguliers dont l'*Ambitus* excédoit cette étendue, & d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas.

Dans le Plain-Chant, ce mot est encore usité: mais l'*Ambitus* des Modes parfaits n'y est que d'une Octave: ceux qui la passent s'appellent *Modes superflus*; ceux qui n'y arrivent pas, *Modes diminués*. (Voyez MODES, TONS DE L'EGLISE.)

AMOROSO. Voyez TENDREMENT.

ANACAMPTOS. Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes rétrogrades, ou procédant

de l'aigu au grave ; c'est le contraire de l'*Euthia.* Une des parties de l'ancienne Mélopée portoit aussi le nom d'*Anacamptosa.* (Voyez MÉLOPÉE.)

ANDANTE , *adj. pris substantivement.* Ce mot écrit à la tête d'un Air désigne, du lent au vîte, le troisième des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. *Andante* est le Participe du verbe Italien *Andare*, aller. Il caractérise un mouvement marqué sans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on désigne en François par le mot *Gracieusement.* (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif ANDANTINO, indique un peu moins de gaieté dans la Mesure : ce qui faut bien remarquer, le diminutif *Larghetto* signifiant tout le contraire. (Voyez LARGO.)

ANONNER, *v. n.* C'est déchiffrer avec peine & en hésitant la Musique qu'on a sous les yeux.

ANTIENNE, *s. f.* En Latin, *Antiphona.* Sorte de Chant usité dans l'Eglise Catholique.

Les *Antiennes* ont été ainsi nommées parce que dans leur origine on les chantoit à deux chœurs qui se répondoient alternativement, & l'on comprenoit sous ce titre les Pseaumes & les Hymnes que l'on chantoit dans l'Eglise. Ignace, Disciple des Apôtres, a été, selon Socrate, l'Auteur de cette manière de chanter parmi les Grecs, & Ambroise l'a introduite dans l'Eglise Latine. Théodoret en attribue l'invention à Diodore & à Flavien.

Aujourd'hui la signification de ce terme est restrainte à certains passages courts tirés de l'Ecriture, qui conviennent à la Fête qu'on célèbre, & qui précédant les Pseaumes & Cantiques, en réglent l'intonation.

L'on a aussi conservé le nom d'*Antiennes* à quelques Hymnes qu'on chante en l'honneur de la Vierge, telles que *Regina cœli* ; *Salve Regina*, *&c.*

ANTIPHONIE, *s. f.* Nom que donnoient les Grecs à cette espèce de Symphonie qui s'exécutoit par diverses Voix ou par divers Instrumens à l'Octave ou à la double Octave, par opposition à celle qui s'exécutoit au simple Unisson, & qu'ils appelloient *Homophonie.* (Voyez, SYMPHONIE, HOMOPHONIE.)

Ce mot vient d'Ἀντὶ, *contre*, & de φωνὴ, *voix*, comme qui diroit, *opposition de voix.*

ANTIPHONIER ou ANTIPHONAIRE, *s. m.* Livre qui contient en Notes les Antiennes & autres Chants dont on use dans l'Eglise Catholique.

APOTHETUS. Sorte de Nom propre aux Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

APOTOME, *s. m.* Ce qui reste d'un Ton majeur après qu'on en a retranché un *Limma*, qui est un Intervalle moindre d'un Comma que le semi-Ton majeur. Par conséquent, l'*Apotome* est d'un Comma plus grand que le semi-Ton moyen. (Voyez COMMA, SEMI-TON.)

Les Grecs, qui n'ignoroient pas que le Ton majeur ne peut, par des divisions rationelles, se partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de plusieurs manieres. (Voyez INTERVALLE.)

De l'une de ces divisions, inventée par Pythagore, ou plutôt, par Philolaüs son Disciple, résultoit le Dièse ou Limma d'un côté, & de l'autre l'*Apotome*, dont la raison est de 2048. à 2187.

La génération de cet *Apotome* se trouve à la Septième Quinte ut Dièse en commençant par *ut* naturel : car la quantité dont cet *ut* Dièse surpasse l'*ut* naturel le plus rapproché, est précisément le rapport que je viens de marquer.

Les Anciens donnoient encore le même nom à d'autres Intervalles. Ils appelloient *Apotome majeur* un petit Intervalle que M. Rameau appelle Quart-de-Ton enharmonique, lequel est formé de deux Sons en raison de 125 à 128.

Et ils appelloient *Apotome mineur* l'Intervalle de deux Sons en raison de 2025 à 2048 : Intervalle encore moins sensible à l'oreille que le précédent.

Jean de Muris & ses Contemporains, donnent partout le nom d'*Apotome* au semi-Ton mineur, & celui de *Dièse* au semi-Ton majeur.

APPRÉCIABLE, *adj.* Les Sons *Appréciables* sont ceux dont on peut trouver ou sentir l'Unisson & calculer les Intervalles. M. Euler donne un espace de huit Octaves depuis le Son le plus aigu jusqu'au Son le plus grave *appréciables* à notre oreille : mais ces Sons extrêmes n'étant guère agréables, on ne passe pas communément dans la pratique

les bornes de cinq Octaves, telles que les donne le Clavier à Ravalement. Il y a aussi un degré de force au-delà duquel le Son ne peut plus *s'Apprécier.* On ne sauroit *Apprécier* le Son d'une grosse cloche dans le clocher même; il faut en diminuer la force en s'éloignant, pour le distinguer. De même les Sons d'une voix qui crie, cessent d'être *Appréciables*; c'est pourquoi ceux qui chantent fort sont sujets à chanter faux. A l'égard du Bruit, il ne *s'Apprécie* jamais; & c'est ce qui fait sa différence d'avec le Son. (Voyez Bruit & Son.)

APYCNI, *adj. plur.* Les Anciens appelloient ainsi dans les Genres épais trois des huit Sons stables de leur systême ou Diagramme, lesquels ne touchoient d'aucun côté les Intervalles serrés; savoir, la Proslambanoméne, la Néte Synnéménon, & la Néte Hyperboléon.

Ils appelloient aussi *Apycnos* ou *non épais* le Genre Diatonique, parce que dans les Tetracordes de ce Genre la somme des deux premiers Intervalles étoit plus grande que le troisième. (Voyez E'pais, Genre, Son, Tetracorde.)

ARBITRIO. Voyez Cadenza.

ARCO', *Archet*, *f. m.* Ces mots Italiens *Con l'Arco*, marquent qu'après avoir pincé les cordes, il faut reprendre l'*Archet* à l'endroit où ils sont écrits.

ARIETTE, *f. f.* Ce diminutif, venu de l'Italien, signifie proprement *petit Air*; mais le sens de ce mot est changé en France, & l'on y donne le nom d'*Ariettes* à de grands morceaux de Musique d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai & marqué, qui se chantent avec des Accompagnemens de Symphonie, & qui sont communément en Rondeau. (Voyez Air, Rondeau.)

ARIOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien à la tête d'un Air, indique une maniere de Chant soutenue, dévéloppée, & affectée aux grands Airs.

ARISTOXENIENS. Secte qui eut pour Chef Aristoxène de Tarente, Disciple d'Aristote, & qui étoit opposée aux Pythagoriciens sur la Mesure des Intervalles & sur la manière de déterminer les rapports des Sons; de sorte que les *Aristoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, & les Pythagoriciens à la précision du calcul. (Voyez Pythagoriciens.)

ARMER LA CLEF. C'est y mettre le nombre de Dièses ou de Bémols convenables au Ton & au Mode dans lequel on veut écrire de la Musique. (Voyez Bémol, Clef, Dièse.)

ARPÉGER, *v. n.* C'est faire une suite d'Arpèges. (*Voyez l'article suivant.*)

ARPEGGIO, ARPEGE, ou ARPÉGEMENT, *s. m.* Manière de faire entendre successivement & rapidement les divers Sons d'un Accord, au lieu de les frapper tous à la fois.

Il y a des instrumens sur lesquels on ne peut former un Accord plein qu'en Arpégeant; tels sont le Violon, le Violoncelle, la Viole, & tous ceux dont on joue avec l'Archet; car la convexité du Chevalet empêche que l'Archet ne puisse appuyer à la fois sur toutes les cordes. Pour former donc des Accords sur ces Instrumens, on est contraint d'Arpéger, & comme on ne peut tirer qu'autant de Sons qu'il y a de cordes, l'*Arpège* du Violoncelle ou du Violon ne sauroit être composé de plus de quatre Sons. Il faut pour Arpéger que les doigts soient arrangés chacun sur sa corde, & que l'*Arpège* se tire d'un seul & grand coup d'Archet qui commence fortement sur la plus grosse corde, & vienne finir en tournant & adoucissant sur la Chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient sur les cordes que successivement, ou qu'on donnât plusieurs coups d'Archet, ce ne seroit plus Arpéger; ce seroit passer très-vîte plusieurs Notes de suite.

Ce qu'on fait sur le Violon par nécessité, on le pratique par goût sur le Clavecin. Comme on ne peut tirer de cet Instrument que des Sons qui ne tiennent pas, on est obligé de les refrapper sur des Notes de longue durée. Pour faire durer un Accord plus long-temps, on le frappe en Arpégeant, commençant par les Sons bas, & observant que les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que tout l'*Arpège* ne soit achevé, afin que l'on puisse entendre à la fois tous les Sons de l'Accord. (Voyez Accompagnement.)

Arpeggio est un mot Italien qu'on a francisé dans celui d'*Arpège*. Il vient du mot *Arpa*, à cause que c'est du jeu de la Harpe qu'on a tiré l'idée de l'*Arpégement*.

ARSIS & THESIS. Termes de Musique & de Prosodie.

Ces deux mots ſont Grecs. *Arſis* vient du Verbe αἴρω *tollo*, j'élève, & marque l'élévation de la voix ou de la main; l'abbaiſſement qui ſuit cette élévation eſt ce qu'on appelle θέσις, *depoſitio*, *remiſſio*.

Par rapport donc à la Meſure, *per Arſin* ſignifie, *en levant*, ou *durant le premier temps*; *per Theſin*, *en baiſſant*, ou *durant le dernier temps*. Sur quoi l'on doit obſerver que notre manière de marquer la Meſure eſt contraire à celle des Anciens; car nous frappons le premier temps & levons le dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dire qu'*Arſis* indique le *temps fort*, & *Theſis* le *temps foible*. (Voy. MESURE, TEMPS, BATTRE LA MESURE.)

Par rapport à la voix, on dit qu'un Chant, un Contre-Point, une Fugue, ſont *per Theſin*, quand les Notes montent du grave à l'aigu; *per Arſin*, quand elles deſcendent de l'aigu au grave. Fugue *per Arſin* & *Theſin*, eſt celle qu'on appelle aujourdhui Fugue renverſée ou Contre-fugue, dans laquelle la réponſe ſe fait en ſens contraire; c'eſt-à-dire, en deſcendant ſi la Guide a monté, & en montant ſi la Guide a deſcendu. (Voyez FUGUE.)

ASSAI. Adverbe augmentatif qu'on trouve aſſez ſouvent joint au mot qui indique le mouvement d'un Air. Ainſi *preſto Aſſai*, *largo Aſſai*, ſignifient *fort vîte*, *fort lent*. L'Abbé Broſſard a fait ſur ce mot une de ſes bévûes ordinaire en ſubſtituant à ſon vrai & unique ſens celui *d'une ſage médiocrité de lenteur ou de viteſſe*. Il a cru *Aſſai* ſignifioit *aſſez*. Sur quoi l'on doit admirer la ſinguliere idée qu'a eu cet Auteur de préférer, pour ſon vocabulaire, à ſa langue maternelle une langue étrangère qu'il n'entendoit pas.

AUBADE, *ſ. f.* Concert de nuit en plein air ſous les fenêtres de quelqu'un. (Voyez SÉRÉNADE.)

AUTHENTIQUE ou AUTHENTE, *adj.* Quand l'Octave ſe trouve diviſée harmoniquement, comme dans cette proportion 6. 4: 3. c'eſt-à-dire, quand la Quinte eſt au grave, & la Quarte à l'aigu, le Mode ou le Ton s'appelle *Authentique* ou *Authente*; à la différence du Ton *Plagal* où l'Octave eſt diviſée arithmétiquement, comme dans cette proportion 4. 3. 2: ce qui met la Quarte au grave & la Quinte à l'aigu.

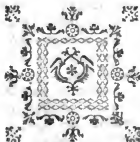
A cette explication adoptée par tous les Auteurs, mais qui ne dit rien, j'ajoûterai la ſuivante; le Lecteur pourra choiſir.

Quant la Finale d'un Chant en est aussi la Tonique, & que le Chant ne descend pas jusqu'à la Dominante au-dessous, le Ton s'appelle *Authentique* : mais si le Chant descend ou finit à la Dominante, le Ton est *Plagal*. Je prends ici ces mots de *Tonique* & de *Dominante* dans l'acception musicale.

Ces différences d'*Authente* & de *Plagal* ne s'observent plus que dans le Plain-Chant ; &, soit qu'on place la Finale au bas du Diapason, ce qui rend le Ton *Authentique* ; soit qu'on la place au milieu, ce qui le rend *Plagal* ; pourvu qu'au surplus la Modulation soit régulière, la Musique moderne admet tous les Chants comme *Authentiques* également, en quelque lieu du Diapason que puisse tomber la Finale. (Voyez MODE.)

Il y a dans les huit Tons de l'Eglise Romaine quatre Tons *Authentiques* ; savoir, le premier, le troisième, le cinquième & le septième. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

On appelloit autrefois *Fugue Authentique* celle dont le sujet procédoit en montant ; mais cette dénomination n'est plus d'usage.





B

B *fa si*, ou B *fa b mi*, ou simplement B. Nom du septième Son de la Gamme de l'Arétin, pour lequel les Italiens & les autres Peuples de l'Europe répetent le B, disant B *mi* quand il est naturel, B *fa* quand il est Bémol; mais les François l'appellent *Si*. (Voyez Si.)

B *Mol*. (Voyez Bémol.)

B *Quarre*. (Voyez Béquarre.)

BALLET, *s. m.* Action théâtrale qui se représente par la Danse guidée par la Musique. Ce mot vient du vieux François *Baller*, danser, chanter, se réjouir.

La Musique d'un *Ballet* doit avoir encore plus de cadence & d'accent que la Musique vocale, parce qu'elle est chargée de signifier plus de choses, que c'est à elle seule d'inspirer au Danseur la chaleur & l'expression que le Chanteur peut tirer des paroles, & qu'il faut, de plus, qu'elle supplée, dans le langage de l'ame & des passions, tout ce que la Danse ne peut dire aux yeux du Spectateur.

Ballet est encore le nom qu'on donne en France à une bizarre sorte d'Opéra, où la Danse n'est guéres mieux placée que dans les autres, & n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *Ballets* les Actes forment autant de sujets différens liés seulement entre eux par quelques rapports généraux étrangers à l'action, & que le Spectateur n'appercevroit jamais si l'Auteur n'avoit soin de l'en avertir dans le Prologue.

Ces *Ballets* contiennent d'autres *Ballets* qu'on appelle autrement *Divertissemens* ou *Fêtes*. Ce sont des suites de Danses qui se succèdent sans sujet, ni liaison entre elles, ni avec l'action principale, & où les meilleurs Danseurs ne savent vous dire autre chose sinon qu'ils dansent bien. Cette Ordonnance peu théâtrale suffit pour un Bal où chaque Acteur a rempli son objet lorsqu'il s'est amusé lui-même, & où l'intérêt que le Spectateur prend aux personnes le dispense d'en donner à la chose; mais ce défaut de sujet & de liaison ne doit jamais être souffert sur la Scène, pas même dans la représentation d'un Bal, où le tout doit être lié par quelque action secrette qui soutienne l'atten-

tion & donne de l'intérêt au Spectateur. Cette adresse d'Auteur n'est pas sans exemple, même à l'Opera François, & l'on en peut voir un très-agréable dans les *Fêtes vénitiennes*, Acte du Bal.

En général, toute Danse qui ne peint rien qu'elle-même, & tout *Ballet* qui n'est qu'un Bal, doivent être bannis du Théâtre lyrique. En effet, l'action de la Scène est toujours la réprésentation d'une autre action, & ce qu'on y voit n'est que l'image de ce qu'on y suppose; de sorte que ce ne doit jamais être un tel ou un tel Danseur qui se présente à vous, mais le personnage dont il est revêtu. Ainsi, quoique la Danse de Société puisse ne rien représenter qu'elle même, la Danse théâtrale doit nécessairement être l'imitation de quelque autre chose, de même que l'Acteur chantant réprésente un homme qui parle, & la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire sorte de *Ballets* est celle qui roule sur des sujets allégoriques & où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces sortes de Drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels, & à faire penser au Spectateur toute autre chose que ce qu'il voit, comme si, loin de l'attacher à la Scène, c'étoit un mérite de l'en éloigner. Ce genre exige, d'ailleurs, tant de subtilité dans le Dialogue, que le Musicien se trouve dans un Pays perdu parmi les pointes, les allusions, & les épigrammes, tandis que le Spectateur ne s'oublie pas un moment: comme qu'on fasse, il n'y aura jamais que le sentiment qui puisse amener celui-ci sur la Scène & l'identifier, pour ainsi dire, avec les Acteurs; tout ce qui n'est qu'intellectuel l'arrache à la Pièce, & le rend à lui-même. Aussi voit-on que les Peuples qui veulent & mettent le plus d'esprit au Théâtre sont ceux qui se soucient le moins de l'illusion. Que fera donc le Musicien sur des Drames qui ne donnent aucune prise à sont Art? Si la Musique ne peint que des sentimens ou des images, comment rendra-t-elle des idées purement métaphysiques, telles que les allégories, où l'esprit est sans cesse occupé du rapport des objets qu'on lui présente avec ceux qu'on veut lui rappeller?

Quand les Compositeurs voudront réfléchir sur les vrais principes de leur Art, ils mettront, avec plus de discernement

dans le choix des Drames dont ils se chargent, plus de vérité dans l'expression de leurs sujets; & quand les paroles des Opera diront quelque chose, la Musique apprendra bientôt à parler.

BARBARE, *adj.* Mode Barbare. Voyez LYDIEN.

BARCAROLLES, *s. f.* Sorte de Chansons en Langue Vénitienne que chantent les Gondoliers à Venise. Quoique les Airs des *Barcarolles* soient faits pour le Peuple, & souvent composés par les Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie & un accent si agréable, qu'il n'y a pas de Musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir & d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les Gondoliers à tous les Théâtres, les met à portée de se former sans frais l'oreille & le goût; de sorte qu'ils composent & chantent leurs Airs en gens qui, sans ignorer les finesses de la Musique, ne veulent point altérer le genre simple & naturel de leurs *Barcarolles*. Les paroles de ces Chansons sont communément plus que naturelles, comme les conversations de ceux qui les chantent: mais ceux à qui les peintures fidelles des mœurs du Peuple peuvent plaire, & qui aiment d'ailleurs le Dialecte Vénitien, s'en passionnent facilement, séduits par la beauté des Airs; de sorte que plusieurs Curieux en ont de très-amples recueils.

N'oublions pas de remarquer à la gloire du Tasse, que la plupart des Gondoliers savent par cœur une grande partie de son Poëme de *la Jérusalem délivrée*, que plusieurs le savent tout entier, qu'ils passent les nuits d'été sur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre, que c'est assurément une belle *Barcarolle* que le Poëme du Tasse, qu'Homere seul eut avant lui l'honneur d'être ainsi chanté, & que nul autre Poëme Epique n'en a eu depuis un pareil.

BARDES. Sorte d'hommes très-singuliers, & très-respectés jadis dans les Gaules, lesquels étoient à la fois Prêtres, Prophètes, Poètes, & Musiciens.

Bochard fait dériver ce nom de *Parat*, chanter; & Camden convient avec Festus que *Barde* signifie un Chanteur, en Celtique *Bard*.

BARIPYCNI, *adj.* Les Anciens appelloient ainsi cinq des huit Sons ou cordes stables de leur systême ou Diagramme; savoir, l'Hypaté-Hypaton, l'Hypaté-Mèson, la

Mèſe, la Paramèſe, & la Neté-Dièzeugménon. (Voyez Pycni, Son, Tetracorde.)

BARYTON. Sorte de voix entre la Taille & la Baſſe. (Voyez Concordant.)

BAROQUE. Une Muſique *Baroque* eſt celle dont l'Harmonie eſt confuſe, chargée de Modulations & Diſſonnances, le Chant dur & peu naturel, l'Intonation difficile, & le Mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *Baroco* des Logiciens.

BARRÉ, C *barré*, ſorte de Meſure. (Voyez C.)

BARRES. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque Meſure, ſur les cinq lignes de la Portée, pour ſéparer la Meſure qui finit de celle qui recommence. Ainſi les Notes contenues entre deux *Barres* forment toujours une Meſure complette, égale en valeur & en durée à chacune des autres Meſures compriſes entre deux autres *Barres*, tant que le Mouvement ne change pas: mais comme il y a pluſieurs ſortes de Meſures qui different conſidérablement en durée, les mêmes différences ſe trouvent dans les valeurs contenues entre deux *Barres* de chacune de ces eſpèces de Meſures. Ainſi dans le grand Triple qui ſe marque par ce ſigne $\frac{3}{2}$ & qui ſe bat lentement, la ſomme des Notes compriſes entre deux *Barres* doit faire une Ronde & demie; & dans le petit triple $\frac{3}{8}$, qui ſe bat vîte, les deux *Barres* n'enferment que trois Croches ou leur valeur: de ſorte que huit fois la valeur contenue entre deux *Barres* de cette dernière Meſure ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *Barres* de l'autre.

Le principal uſage des *Barres* eſt de diſtinguer les Meſures & d'en indiquer le *Frappé*, lequel ſe fait toujours ſur la Note qui ſuit immédiatement la *Barre*. Elles ſervent auſſi dans les Partitions à montrer les Meſures correſpondantes dans chaque Portée. (Voyez Partition.)

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'eſt aviſé de tirer des *Barres* de Meſure en Meſure. Auparavant la Muſique étoit ſimple; on n'y voyoit guères que des Rondes, des Blanches & des Noires, peu de Croches, preſque jamais de Doubles-Croches. Avec des diviſions moins inégales, la Meſure en étoit plus aiſée à ſuivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs Muſiciens embarraſſés à bien exécuter l'ancienne

Musique d'Orlande & de Claudin. Ils se perdoient dans la Mesure, faute des *Barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne suivoient qu'avec peine des Parties chantées autrefois couramment par les Musiciens de Henri III & de Charles IX.

BAS, en Musique, signifie la même chose que *Grave*, & ce terme est opposé à *haut* ou *aigu*. On dit ainsi que le Ton est trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les Sons dans le *bas*. *Bas* signifie aussi quelquefois doucement, à demi-voix; & en ce sens il est opposé à *fort*. On dit *parler bas*, chanter ou psalmodier à *Basse*-voix. Il chantoit ou parloit si *bas* qu'on avoit peine à l'entendre.

> Coulez si lentement & murmurez si *bas*,
> Qu'Issé ne vous entende pas.
>
> *La Motte.*

Bas se dit encore, dans la subdivision des Dessus chantans, de celui des deux qui est au-dessous de l'autre; ou, pour mieux dire, *Bas*-Dessus est un Dessus dont le Diapason est au-dessous du *Medium* ordinaire. (Voyez Dessus.)

BASSE. Celle de quatre Parties de la Musique qui est au-dessous des autres, la plus basse de toutes, d'où lui vient le nom de *Basse*. (Voyez Partition.)

La *Basse* est la plus importante des Parties, c'est sur elle que s'établit le corps de l'Harmonie; aussi est-ce une maxime chez les Musiciens que, quand la *Basse* est bonne, rarement l'Harmonie est mauvaise.

Il y a plusieurs sortes de *Basses*. *Basse-fondamentale*, dont nous ferons un Article ci-après.

Basse-continue: ainsi appellée, parce qu'elle dure pendant toute la Pièce. Son principal usage, outre celui de régler l'Harmonie, est de soutenir la Voix & de conserver le Ton. On prétend que c'est un *Ludovico Viana*, dont il en reste un Traité, qui vers le commencement du dernier siècle, la mit le premier en usage.

Basse-figurée, qui, au lieu d'une seule Note, en partage la valeur en plusieurs autres Notes sous un même Accord. (Voyez Harmonie-figurée.)

Basse-contrainte, dont le sujet ou le Chant, borné à un petit nombre de Mesures, comme quatre ou huit, recom-

mence ſans ceſſe, tandis que les Parties ſupérieures pourſuivent leur Chant & leur Harmonie, & les varient de différentes manières. Cette *Baſſe* appartient originairement aux Couplets de la Chaconne; mais on ne s'y aſſervit plus aujourd'hui. La *Baſſe-contrainte* deſcendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la Tonique ou de la Dominante dans les Tons mineurs, eſt admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens & périodiques affectent inſenſiblement l'ame, & la diſpoſent à la langueur & à la triſteſſe. On en voit des exemples dans pluſieurs Scènes des Opéra François. Mais ſi ces *Baſſes* font un bon effet à l'oreille, il en eſt rarement de même des Chants qu'on leur adapte, & qui ne ſont, pour l'ordinaire, qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures & mal amenées qu'on y évite avec peine, ces Chants, retournés de mille manières & cependant monotones, produiſent des renverſemens peu harmonieux & ſont eux-mêmes aſſez peu chantans, en ſorte que le Deſſus s'y reſſent beaucoup de la contrainte de la *Baſſe*.

Baſſe-chantante eſt l'eſpèce de Voix qui chante la Partie de la Baſſe. Il y a des *Baſſes-récitantes* & des *Baſſes-de-Chœur*; des Concordans ou *Baſſe-tailles* qui tiennent le milieu entre la Taille & la *Baſſe*; des *Baſſes* proprement dites que l'uſage fait encore appeller *Baſſe-tailles*, & enfin des *Baſſe-Contres* les plus graves de toutes les Voix, qui chantent la *Baſſe* ſous la *Baſſe* même, & qu'il ne faut pas confondre avec les *Contre-baſſes*, qui ſont des inſtrumens.

BASSE-FONDAMENTALE, eſt celle qui n'eſt formée que des Sons fondamentaux de l'Harmonie; de ſorte qu'au deſſous de chaque Accord elle fait entendre le vrai Son fondamental de cet Accord, c'eſt-à-dire celui duquel il dérive par les règles de l'Harmonie. Par où l'on voit que la *Baſſe-fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une ſucceſſion ré·lière & fondamentale, ſans quoi la marche des Parties ſupérieures ſeroit mauvaiſe.

Pour bien entendre ceci, il faut ſavoir que, ſelon le ſyſtême de M. Rameau que j'ai ſuivi dans cet Ouvrage, tout Accord, quoique formé de pluſieurs Sons, n'en a qu'un qui lui ſoit fondamental; ſavoir, celui qui a produit cet Accord & qui lui ſert de *Baſſe* dans l'ordre direct &

naturel. Or, la *Baſſe* qui règne ſous toutes les autres Parties n'exprime pas toujours les Sons fondamentaux des Accords : car entre tous les Sons qui forment un Accord, le Compoſiteur peut porter à la *Baſſe* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *Baſſe*, au beau Chant, & ſur-tout à l'expreſſion, comme je l'expliquerai dans la ſuite. Alors le vrai Son fondamental, au lieu d'être à ſa place naturelle qui eſt la *Baſſe.*, ſe tranſporte dans les autres Parties, ou même ne s'exprime point du tout ; & un tel Accord s'appelle Accord renverſé. Dans le fond un Accord renverſé ne différe point de l'Accord direct qui l'a produit ; car ce ſont toujours les mêmes Sons : mais ces Sons formant des combinaiſons différentes, on a long-tems pris toutes ces combinaiſons pour autant d'Accords fondamentaux, & on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *Accord*, & qui ont achevé de les diſtinguer, comme ſi la différence des noms en produiſoit réellement dans l'eſpèce.

M. Rameau a montré dans ſon Traité de l'Harmonie, & M. d'Alembert, dans ſes Elemens de Muſique, a fait voir encore plus clairement, que pluſieurs de ces prétendus Accords n'étoient que des renverſemens d'un ſeul. Ainſi l'Accord de Sixte n'eſt qu'un Accord parfait dont la Tierce eſt tranſportée à la *Baſſe* ; en y portant la Quinte on aura l'Accord de Sixte-Quarte. Voilà donc trois combinaiſons d'un Accord qui n'a que trois Sons ; ceux qui en ont quatre ſont ſuſceptibles de quatre combinaiſons, chaque Son pouvant être porté à la *Baſſe*. Mais en portant au-deſſous de celle-ci un autre *Baſſe* qui, ſous toutes les combinaiſons d'un même Accord, préſente toujours le Son fondamental, il eſt évident qu'on réduit au tiers le nombre des Accords conſonnans, & au quart le nombre des diſſonnans. Ajoûtez à cela tous les Accords par ſuppoſition qui ſe réduiſent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'Harmonie ſimplifiée à un point qu'on n'eût jamais eſpéré dans l'état de confuſion où étoient ſes règles avant M. Rameau. C'eſt certainement, comme l'obſerve cet Auteur, une choſe étonnante qu'on ait pû pouſſer la pratique de cet Art au point où elle eſt parvenue ſans en connoître le fondement, & qu'on ait exactement trouvé toutes les règles ſans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'eſt la *Baſſe-fondamentale* ſous les Accords, parlons maintenant de ſa marche & de la manière dont elle lie ces Accords entre eux. Les préceptes de l'Art ſur ce point peuvent ſe réduire aux ſix règles ſuivantes.

I. La *Baſſe-fondamentale* ne doit jamais ſonner d'autres Notes que celles de la Gamme du Ton où l'on eſt, ou de celui où l'on veut paſſer. C'eſt la première & la plus indiſpenſable de toutes ſes règles.

II. Par la ſeconde, ſa marche doit être tellement ſoumiſe aux loix de la Modulation, qu'elle ne laiſſe jamais perdre l'idée d'un Ton qu'en prenant celle d'un autre; c'eſt-à-dire que la *Baſſe-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laiſſer oublier un moment dans quel Ton l'on eſt.

III. Par la troiſième, elle eſt aſſujettie à la liaiſon des Accords & à la préparation des Diſſonnances: préparation qui n'eſt, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaiſan, & qui, par conſéquent. n'eſt jamais néceſſaire quand la liaiſon peut exiſter ſans elle. (Voyez LIAISON, PRÉPARER.)

IV. Par la quatrième, elle doit, après toute Diſſonnance, ſuivre le progrès qui lui eſt preſcrit par la néceſſité de la ſauver. (Voyez SAUVER.)

V. Par la cinquième, qui n'eſt qu'une ſuite des précédentes, la *Baſſe-fondamentale* ne doit marcher que par Intervalles conſonnans; ſi ce n'eſt ſeulement dans un acte de Cadence rompue, ou après un Accord de Septième diminuée, qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *Baſſe-fondamentale* eſt mauvaiſe.

VI. Enfin, par la ſixième, la *Baſſe-fondamentale* ou l'Harmonie ne doit pas ſyncoper, mais marquer la Meſure & les Tems par des changemens d'Accords bien cadencés; en ſorte, par exemple, que les Diſſonnances qui doivent être préparées le ſoient ſur le Tems foible, mais ſur-tout que tous les repos ſe trouvent ſur le Tems fort. Cette ſixième règle ſouffre une infinité d'exceptions: mais le Compoſiteur doit pourtant y ſonger, s'il veut faire une Muſique où le mouvement ſoit bien marqué, & dont la Meſure tombe avec grace.

Partout où ces règles ſeront obſervées, l'Harmonie ſera

régulière & sans faute; ce qui n'empêchera pas que la Musique n'en puisse être détestable. (Voyez Composition.)

Un mot d'éclaircissement sur la cinquième règle ne sera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *Basse-fondamentale*; si elle est bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choses: ou des Accords parfaits sur des mouvemens consonnans, sans lesquels ces Accords n'auroient point de liaison, ou des Accords dissonnans dans des actes de Cadence; en tout autre cas la Dissonnance ne sauroit être ni bien placée, ni bien sauvée.

Il suit de-là que la *Basse-fondamentale* ne peut marcher régulièrement que d'une de ces trois manières. 1°. Monter ou descendre de Tierce ou de Sixte. 2°. De Quarte ou de Quinte. 3°. Monter diatoniquement au moyen de la Dissonnance qui forme la liaison, ou par licence sur un Accord parfait. Quant à la descente diatonique, c'est une marche absolument interdite à la *Basse-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux Accords parfaits consécutifs, séparés par un repos exprimé ou sous-entendu: cette règle n'a point d'autre exception, & c'est pour n'avoir pas démêlé le vrai fondement de certains passages, que M. Rameau a fait descendre diatoniquement la *Basse-fondamentale* sous des Accords de Septième; ce qui ne se peut en bonne Harmonie. (Voyez Cadence, Dissonnance.)

La *Basse-fondamentale* qu'on n'ajoûte que pour servir de preuve à l'Harmonie, se retranche dans l'exécution, & souvent elle y feroit un fort mauvais effet; car elle est, comme dit très-bien M. Rameau, pour le jugement & non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très-ennuyeuse par les retours fréquens du même Accord qu'on déguise & qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manières sur la Basse-continue; sans compter que les divers renversemens d'Harmonie fournissent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au Chant, & une nouvelle énergie à l'expression. (Voyez Accord, Renversement.)

Si la *Basse-fondamentale* ne sert pas à composer de bonne Musique, me dira-t-on; si même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc est-elle utile? Je réponds qu'en premier lieu elle sert de règle aux Ecoliers pour apprendre à former une harmonie régulière & à donner à tou-

tes les Parties la marche diatonique & élémentaire qui leur eſt preſcrite par cette *Baſſe-fondamentale.* Elle ſert, de plus, comme je l'ai déjà dit, à prouver ſi une Harmonie déjà faite eſt bonne & régulière; car toute Harmonie qui ne peut être ſoumiſe à une *Baſſe-fondamentale* eſt régulièrement mauvaiſe. Elle ſert enfin à trouver une Baſſe-continue ſous un Chant donné; quoiqu'à la vérité celui qui ne ſaura pas faire directement une Baſſe-continue ne fera guères mieux une *Baſſe-fondamentale*, & bien moins encore ſaura-t-il transformer cette *Baſſe-fondamentale* en une bonne Baſſe-continue. Voici toutefois les principales règles que donne M. Rameau pour trouver la *Baſſe-fondamentale* d'un Chant donné.

I. S'aſſurer du Ton & du Mode par leſquels on commence, & de tous ceux par où l'on paſſe. Il y a auſſi des règles pour cette recherche des Tons, mais ſi longues, ſi vagues, ſi incomplettes, que l'oreille eſt formée, à cet égard, long-tems avant que les règles ſoient appriſes, & que le ſtupide qui voudra tenter de les employer, n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours Note à Note, ſans jamais ſavoir où il eſt.

II. Eſſayer ſucceſſivement ſous chaque Note les cordes principales du Ton, commençant par les plus analogues, & paſſant juſqu'aux plus éloignées, lorſque l'on s'y voit forcé.

III. Conſidérer ſi la corde choiſie peut cadrer avec le Deſſus dans ce qui précède & dans ce qui ſuit par une bonne ſucceſſion fondamentale, & quand cela ne ſe peut, revenir ſur ſes pas.

IV. Ne changer la Note de *Baſſe-fondamentale* que lorſqu'on a épuiſé toutes les Notes conſécutives du Deſſus qui peuvent entrer dans ſon Accord, ou que quelque Note ſyncopant dans le Chant peut recevoir deux ou pluſieurs Notes de Baſſe, pour préparer des Diſſonnances ſauvées enſuite régulièrement.

V. Etudier l'entrelacement des Phraſes, les ſucceſſions poſſibles de Cadences, ſoit pleines, ſoit évitées, & ſurtout les repos qui viennent ordinairement de quatre en quatre Meſures ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours ſur les Cadences parfaites ou irrégulières.

VI. Enfin, obſerver toutes les règles données ci-devant

pour la composition de la *Basse-fondamentale*. Voilà les principales observations à faire pour en trouver une sous un Chant donné ; car il y'en a quelquefois plusieurs de trouvables : mais, quoi qu'on en puisse dire, si le Chant a de l'Accent & du caractère, il n'y a qu'une bonne *Basse-fondamentale* qu'on lui puisse adapter.

Après avoir exposé sommairement la manière de composer une *Basse-fondamentale*, il resteroit à donner les moyens de la transformer en Basse-continue ; & cela seroit facile, s'il ne falloit regarder qu'à la marche diatonique & au beau Chant de cette Basse : mais ne croyons pas que la Basse qui est le guide & le soutien de l'Harmonie, l'ame &, pour ainsi dire, l'interprète du Chant, se borne à des règles si simples ; il y en a d'autres qui naissent d'un principe plus sûr & plus radical, principe fécond mais caché, qui a été senti par tous les Artistes de génie, sans avoir été dévéloppé par personne. Je pense en avoir jetté le germe dans ma Lettre sur la Musique Françoise. J'en ai dit assez pour ceux qui m'entendent ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. (Voyez toutefois Unité de Mélodie.)

Je ne parle point ici du Systême ingénieux de M. Serre de Genève, ni de sa double *Basse-fondamentale* ; parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une sagacité digne d'éloges, ont été depuis développés par M. Tartini dans un Ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. (Voyez Systéme.)

BATARD. *Nothus*. C'est l'épithète donnée par quelques-uns au Mode Hypophrygien, qui a sa finale en *si*, & conséquemment sa Quinte fausse ; ce qui le retranche des Modes authentiques : & au Mode Éolien, dont la finale est en *fa*, & la Quarte superflue ; ce qui l'ôte du nombre des Modes plagaux.

BATON. Sorte de barre épaisse qui traverse perpendiculairement une ou plusieurs lignes de la Portée, & qui, selon le nombre des lignes qu'il embrasse, exprime une plus grande ou moindre quantité de Mesures qu'on doit passer en silence.

Anciennement il y avoit autant de sortes de *Bâtons* que de différentes valeurs de Notes, depuis la Ronde qui vaut une Mésure, jusqu'à la Maxime qui en valoit huit, & dont la durée en silence s'avaluoit par un *Bâton* qui, partant

tant d'une ligne, traversoit trois espaces & alloit joindre la quatrième ligne.

Aujourd'hui le plus grand *Bâton* est de quatre Mesures: ce *Bâton*, partant d'une ligne, traverse la suivante & va joindre la troisième. (*Planche* A. *figure* 12.) On le répete une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit Mesures, ou douze, ou tout autre multiplie de quatre, & l'on ajoûte ordinairement au-dessus un chiffre qui dispense de calculer la valeur de tous ces *Bâtons*. Ainsi les signes couverts du chiffre 16. dans la même figure 12, indiquent un silence de seize Mesures. Je ne vois pas trop à quoi bon ce double signe d'une même chose. Aussi les Italiens, à qui une plus grande pratique de la Musique suggère toujours les premiers moyens d'en abréger les signes, commencent-ils à supprimer les *Bâtons*, auxquels ils substituent le chiffre qui marque le nombre de Mesures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, est de ne pas confondre ces chiffres dans la Portée avec d'autres chiffres semblables qui peuvent marquer l'espèce de la Mesure employée. Ainsi, dans la figure 13, il faut bien distinguer le signe du *trois Tems* d'avec le nombre des Pauses à compter, de peur qu'au lieu de 31 Mesures ou Pauses, on n'en comptât 331.

Le plus petit *Bâton* est de deux Mesures, & traversant un seul espace, il s'étend seulement d'une ligne à sa voisine. (*Même Planche*, *figure* 12.)

Les autres moindres silences, comme d'une Mesure, d'une demi-Mesure, d'un Tems, d'un demi-Tems, *&c.* s'expriment par les mots de *Pause*, de *demi-Pause*, de *Soupir*, de *demi-Soupir*, &c. (Voyez ces mots.) Il est aisé de comprendre qu'en combinant tous ces signes, on peut exprimer à volonté des silences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *Bâtons* des silences, d'autres *Bâtons* précisément de même figure, qui sous le nom de Pauses initiales servoient dans nos anciennes Musiques à annoncer le Mode, c'est-à-dire, la Mesure, & dont nous parlerons au mot MODE.

BATON DE MESURE, est un Bâton fort court, ou même un rouleau de papier dont le Maître de Musique se sert dans un Concert pour regler le mouvement & marquer la Mesure & le Tems. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

A l'Opera de Paris il n'est pas question d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros Bâton de bois bien dur, dont le Maître frappe avec force pour être entendu de loin.

BATTEMENT, *s. m.* Agrément du Chant François, qui consiste à élever & battre un Trill sur une Note qu'on a commencée uniment. Il y a cette différence de la Cadence au *Battement*, que la Cadence commence par la Note supérieure à celle sur laquelle elle est marquée; après quoi l'on bat alternativement cette Note supérieure & la véritable: au lieu que le *Battement* commence par le son même de la Note qui le porte; après quoi l'on bat alternativement cette Note & celle qui est au-dessus. Ainsi ces coups de gosier, *mi re mi re mi re ut ut* sont une Cadence; & ceux-ci, *re mi re mi re mi re ut re mi*, sont un *Battement.*

BATTEMENS *au pluriel.* Lorsque deux Sons forts & soutenus, comme ceux de l'Orgue, sont mal d'accord & dissonnent entr'eux à l'approche d'un Intervalle consonnant, ils forment, par secousses plus ou moins fréquentes, des renflemens de son qui font, à-peu-près, à l'oreille, l'effet des battemens du pouls au toucher; c'est pourquoi M. Sauveur leur a aussi donné le nom de *Battemens.* Ces *Battemens* deviennent d'autant plus fréquens que l'Intervalle approche plus de la justesse, & lorsqu'il y parvient, ils se confondent avec les vibrations du Son.

M. Serre prétend, dans ses *Essais sur les Principes de l'Harmonie*, que ces *Battemens* produits par la concurrence de deux Sons, ne sont qu'une apparence acoustique occasionnée par les vibrations co-incidentes de ces deux Sons. Ces *Battemens*, selon lui, n'ont pas moins lieu lorsque l'Intervalle est consonnant; mais la rapidité avec laquelle ils se confondent alors, ne permettant point à l'oreille de les distinguer, il en doit résulter, non la cessation absolue de ces *Battemens*, mais une apparence de Son grave & continu, une espèce de foible Bourdon, tel précisément que celui qui résulte, dans les expériences citées par M. Serre, & depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux Sons aigus & consonnans. (On peut voir au mot *Systême*, que des Dissonnances les donnent aussi.) „ Ce „ qu'il y a de bien certain ", continue M. Serre, „ c'est „ que ces *Battemens*, ces vibrations co-incidentes qui se „ suivent avec plus ou moins de rapidité, sont exactement

„ isochrones aux vibrations que feroit réellement le Son „ fondamental, si, par le moyen d'un troisième Corps sonore, on le faisoit actuellement résonner.„

Cette explication, très-spécieuse, n'est peut-être pas sans difficulté; car le rapport de deux Sons n'est jamais plus composé que quand il approche de la simplicité qui en fait une consonnance, & jamais les vibrations ne doivent co-incider plus rarement que quand elles touchent presque à l'Isochronisme. D'où il suivroit, ce me semble, que les *Battemens* devroient se ralentir à mesure qu'ils s'accélèrent, puis se réunir tout d'un coup à l'instant que l'Accord est juste.

L'observation des *Battemens* est une bonne règle à consulter sur le meilleur systême de Tempérament: (Voyez Temperament.) Car il est clair que de tous les Tempéramens possibles celui qui laisse le moins de *Battemens* dans l'Orgue, est celui que l'oreille & la Nature préfèrent. Or, c'est une expérience constante & reconnue de tous les Facteurs, que les altérations des Tierces majeures produisent des *Battemens* plus sensibles & plus désagréables que celles des Quintes. Ainsi la Nature elle-même a choisi.

BATTERIE. *s. f.* Manière de frapper & répéter successivement sur diverses cordes d'un Instrument les divers Sons qui composent un Accord, & de passer ainsi d'Accord en Accord par un même mouvement de Notes. La *Batterie* n'est qu'un Arpége continué, mais dont toutes les Notes sont détachées, au lieu d'être liées comme dans l'Arpége.

BATTEUR DE MESURE. Celui qui bat la Mesure dans un Concert. (Voyez l'Article suivant.)

BATTRE LA MESURE. C'est en marquer les Tems par des mouvemens de la main ou du pied, qui en règlent la durée, & par lesquels toutes les Mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en Tems, dans l'exécution.

Il y a des Mesures qui ne se *battent* qu'à un Tems, d'autres à deux, à trois ou à quatre; ce qui est le plus grand nombre de Tems marqués que puisse renfermer une Mesure: encore une Mesure à quatre Tems peut-elle toujours se résondre en deux Mesures à deux Tems. Dans toutes ces différentes Mesures le Temps frappé est toujours sur la Note qui suit la barre immédiatement; le Tems levé est

toujours celui qui la précède, à moins que la Mesure ne soit à un seul Tems; & même, alors, il faut toujours supposer le Tems foible, puisqu'on ne sauroit frapper sans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de vitesse qu'on donne à la Mesure dépend de plusieurs choses. 1°. De la valeur des Notes qui composent la Mesure. On voit bien qu'une Mesure qui contient une Ronde doit se *battre* plus posément & durer davantage que celle qui ne contient qu'une Noire. 2°. Du Mouvement indiqué par le mot François ou Italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'Air; *Gai*, *Vîte*, *Lent*, &c. Tous ces mots indiquent autant de modifications dans le Mouvement d'une même sorte de Mesure. 3°. Enfin du caractère de l'Air même, qui, s'il est bien fait, en fera nécessairement sentir le vrai Mouvement.

Les Musiciens François ne *battent* pas la *Mesure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la Mesure à quatre Tems, frappent successivement les deux premiers Tems & lèvent les deux autres; ils frappent aussi les deux premiers dans la Mesure à trois tems., & lèvent le troisième. Les François ne frappent jamais que le premier Tems, & marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la Musique Françoise auroit beaucoup plus besoin que l'Italienne d'une Mesure bien marquée; car elle ne porte point sa cadence en elle-même; ses Mouvemens n'ont aucune précision naturelle: on presse, on ralentit la Mesure au gré du Chanteur. Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées à l'Opéra de Paris du bruit désagréable & continuel que fait, avec son bâton, celui qui *bat la Mesure*, & que le petit Prophète compare plaisemment à un Bucheron qui coupe du bois! Mais c'est un mal inévitable; sans ce bruit on ne pourroit sentir la Mesure; la Musique par elle-même ne la marque pas: aussi les Etrangers n'apperçoivent-ils point le Mouvement de nos Airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'est ici l'une des différences spécifiques de la Musique Françoise à l'Italienne. En Italie la Mesure est l'ame de la Musique; c'est la Mesure bien sentie qui lui donne cet accent qui la rend si charmante; c'est la Mesure aussi qui gouverne le Musicien dans l'exécution. En France, au contraire, c'est le Musicien qui gouverne la Mesure; il l'énerve & la dé-

figure sans scrupule. Que dis-je? Le bon goût même consiste à ne la pas laisser sentir; précaution dont, au reste, elle n'a pas grand besoin. L'Opéra de Paris est le seul Théâtre de l'Europe où l'on *batte la Mesure* sans la suivre; partout ailleurs on la suit sans la *battre*.

Il règne là-dessus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aisément. On s'imagine qu'un Auditeur ne *bat* par instinct la *Mesure* d'un Air qu'il entend, que parce qu'il la sent vivement; & c'est, au contraire, parce qu'elle n'est pas assez sensible ou qu'il ne la sent pas assez, qu'il tâche, à force de mouvemens des mains & des pieds, de suppléer ce qui manque en ce point à son oreille. Pour peu qu'une Musique donne prise à la cadence, on voit la plûpart des François qui l'écoutent faire mille contorsions & un bruit terrible pour aider la Mesure à marcher ou leur oreille à la sentir. Substituez des Italiens ou des Allemands, vous n'entendrez pas le moindre bruit & ne verrez pas le moindre geste qui s'accorde avec la Mesure. Seroit-ce peut-être que les Allemands, les Italiens sont moins sensibles à la Mesure que les François? Il y a tel de mes Lecteurs qui ne se feroit guères presser pour le dire; mais, dira-t-il aussi, que les Musiciens les plus habiles sont ceux qui sentent le moins la Mesure? Il est incontestable que ce sont ceux qui la *battent* le moins; & quand, à force d'exercice, ils ont acquis l'habitude de la sentir continuellement, ils ne *la battent* plus du tout; c'est un fait d'expérience qui est sous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre la Mesure* que parce qu'ils ne la sentent pas assez, ne la *battent* plus dans les Airs où elle n'est point sensible; & je répondrai que c'est parce qu'alors ils ne la sentent point du tout. Il faut que l'oreille soit frappée au moins d'un foible sentiment de Mesure pour que l'instinct cherche à le renforcer.

Les Anciens, dit M. Burette, *battoient la Mesure* en plusieurs façons. La plus ordinaire consistoit dans le mouvement du pied qui s'élevoit de terre & la frappoit alternativement, selon la mesure des deux Tems égaux ou inégaux. (Voyez RHYTHME.) C'étoit ordinairement la fonction du Maître de Musique appellé Coryphée, Κορυφαῖος, parce qu'il étoit placé au milieu du Chœur des Musiciens

& dans une ſituation élevée pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces Batteurs de Meſure ſe nommoient en Grec ποδίκτυποι, & ποδοψόφοι, à cauſe du bruit de leurs pieds, συντονάριοι, à cauſe de l'uniformité du geſte, & ſi l'on peut parler ainſi, de la monotonie du Rhythme qu'ils battoient toujours à deux Tems. Ils s'appelloient en Latin *pedarii, podarii, pedicularii.* Ils garniſſoient ordinairement leurs pieds de certaines chauſſures ou ſandales de bois ou de fer, deſtinées à rendre la percuſſion rhythmique plus éclatante, nommées en Grec κρουπέζια, κρούπαλα, κρούπετα; & en Latin *pedicula*, *ſcabella* ou *ſcabilla*, à cauſe qu'elles reſſembloient à de petits marche-pieds ou de petites eſcabelles.

Ils *battoient la Meſure*, non-ſeulement du pied, mais auſſi de la main droite dont ils réuniſſoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche, & celui qui marquoit ainſi le Rhythme s'appelloit *Manuductor.* Outre ce claquement de mains & le bruit des ſandales, les Anciens avoient encore, pour *battre la Meſure*, celui des coquilles, des écailles d'huîtres, & des oſſemens d'animaux, qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les Caſtagnettes, le Triangle & autres pareils Inſtrumens.

Tout ce bruit ſi déſagréable & ſi ſuperflu parmi nous, à cauſe de l'égalité conſtante de la Meſure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds & de Rhythmes exigeoient un Accord plus difficile & donnoient au bruit même une variété plus harmonieuſe & plus piquante. Encore peut-on dire que l'uſage de battre ainſi ne s'introduiſit qu'à Meſure que la Mélodie devint plus languiſſante, & perdit de ſon accent & de ſon énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemples de ces Batteurs de Meſure, & dans la Muſique de la plus haute antiquité l'on n'en trouve plus du tout.

BÉMOL ou B MOL. *ſ. m.* Caractère de Muſique auquel on donne à-peu-près la figure d'un *b*, & qui fait abbaiſſer d'un ſemi-Ton mineur la Note à laquelle il eſt joint. (Voyez SEMI-TON.)

Guy d'Arezzo ayant autrefois donné des noms à ſix des Notes de l'Octave, deſquelles il fit ſon célèbre Hexacorde, laiſſa la ſeptième ſans autre nom que celui de la lettre B

qui lui eſt propre, comme le C à *l'ut*, le D au *re*, &c. Or ce B ſe chantoit de deux manières ; ſavoir, à un ton au-deſſus du *la*, ſelon l'ordre naturel de la Gamme, ou ſeulement à un ſemi-Ton du même *la*, lorſqu'on vouloit conjoindre les Tétracordes; car il n'étoit pas encore queſtion de nos Modes ou Tons modernes. Dans le premier cas, le *ſi* ſonnant aſſez durement, à cauſe des trois Tons conſécutifs, on jugea qu'il faiſoit à l'oreille un effet ſemblable à celui que les corps anguleux & durs font à la main : c'eſt pourquoi on l'appella B *dur* ou B *quarre* en Italien B *quadro*. Dans le ſecond cas, au contraire, on trouva que le *ſi* étoit extrêmement doux; c'eſt pourquoi on l'appella B *mol* ; par la même analogie on auroit pu l'appeller auſſi B *rond*, & en effet les Italiens le nomment quelquefois B *tondo*.

Il y a deux manières d'employer le *Bémol* ; l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note eſt preſque toujours la Note-ſenſible dans les Tons majeurs, & quelquefois la ſixième Note dans les Tons mineurs, quand la Clef n'eſt pas correctement armée. Le *Bémol* accidentel n'altère que la Note qu'il touche & celles qui la rebattent immédiatement, ou tout au plus, celles qui, dans la même Meſure, ſe trouvent ſur le même degré ſans aucun ſigne contraire.

L'autre manière eſt d'employer le *Bémol* à la Clef, & alors il la modifie, il agit dans toute la ſuite de l'Air & ſur toutes les Notes placées ſur le même degré, à moins que ce *Bémol* ne ſoit détruit accidentellement par quelque Dièſe ou Béquarre, ou que la Clef ne vienne à changer.

La poſition des *Bémols* à la Clef n'eſt pas arbitraire ; en voici la raiſon. Ils ſont deſtinés à changer le lieu des ſemi-Tons de l'Echelle : or ces deux ſemi-Tons doivent toujours garder entre eux des Intervalles preſcrits; ſavoir, celui d'une Quarte d'un côté, & celui d'une Quinte de l'autre. Ainſi la Note *mi* inférieure de ſon ſemi-Ton fait au grave la Quinte du *ſi* qui eſt ſon homologue dans l'autre ſemi-Ton, & à l'aigu la Quarte du même *ſi*, & réciproquement la Note *ſi* fait au grave la Quarte du *mi*, & à l'aigu la Quinte du même *mi*.

Si donc laiſſant, par exemple, le *ſi* naturel, on donnoit un *Bémol* au *mi*, le ſemi-Ton changeroit de lieu & ſe trouveroit deſcendu d'un degré entre le *re* & le *mi Bémol*. Or,

dans cette position, l'on voit que les deux semi-Tons ne garderoient plus entre eux la distance prescrite; car le *re*, qui seroit la Note inférieure de l'un, seroit au grave la Sixte du *si* son homologue dans l'autre; & à l'aigu, la Tierce du même *si*; & ce *si* seroit au grave la Tierce du *re*, & à l'aigu, la Sixte du même *re*. Ainsi les deux semi-Tons seroient trop voisins d'un côté & trop éloignés de l'autre.

L'ordre des *Bémols* ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre Note de l'Octave que par *si*, la seule qui n'a pas le même inconvénient; car bien que le semi-Ton y change de place, &, cessant d'être entre le *si* & l'*ut*, descende entre le *si Bémol* & le *la*, toutefois l'ordre prescrit n'est point détruit; le *la*, dans ce nouvel arrangement, se trouvant d'un côté à la Quarte & de l'autre à la Quinte du *mi* son homologue, & réciproquement.

La même raison qui fait placer le premier *Bémol* sur le *si*, fait mettre le second sur le *mi*, & ainsi de suite, en montant de Quarte ou descendant de Quinte jusqu'au *sol*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Bémol* de l'*ut*, qu'on trouveroit ensuite ne differe point du *si* dans la pratique. Cela fait donc une suite de cinq *Bémols* dans cet ordre:

1	2	3	4	5
Si	Mi	La	Re	Sol.

Toujours par la même raison, l'on ne sauroit employer les derniers *Bémols* à la Clef, sans employer aussi ceux qui les précèdent: ainsi le *Bémol* du *mi* ne se pose qu'avec celui du *si*, celui du *la* qu'avec les deux précédens, & chacun des suivans qu'avec tous ceux qui le précèdent.

On trouvera dans l'Article *Clef* une formule pour savoir tout d'un coup si un Ton ou un Mode donne doit porter des *Bémols* à la Clef, & combien.

BÉMOLISER. *v. a.* Marquer une Note d'un *Bémol*, ou armer la Clef par *Bémol*. *Bémolisez* ce *mi*. Il faut *bémoliser* la Clef pour le Ton de *fa*.

BÉQUARRE ou B QUARRE. *s. m.* Caractère de Musique qui s'écrit ainsi ♮, & qui, placé à la gauche d'une Note, marque que cette Note, ayant été précédemment haussée par un Dièse ou baissée par un *Bémol*, doit être remise à son élevation naturelle ou diatonique.

Le *Béquarre* fut inventé par Guy d'Arezzo. Cet Auteur, qui donna des noms aux six premières Notes de l'Octave, n'en laissa point d'autre que la lettre B pour exprimer le *si* naturel. Car chaque Note avoit, dès-lors, sa lettre correspondante; & comme le Chant diatonique de ce *si* est dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appella simplement *b dur*, *b quarré*, ou *b quarre*, par une allusion dont j'ai parlé dans l'Article précédent.

Le *Béquarre* servit dans la suite à détruire l'effet du Bémol antérieur sur la Note qui suivoit le *Béquarre*: c'est que le Bémol se plaçant ordinairement sur le *si*, le *Béquarre* qui venoit ensuite, ne produisoit, en détruisant ce Bémol, que son effet naturel, qui étoit de représenter la Note *si* sans altération. A la fin on s'en servit par extension, & faute d'autre signe, pour détruire aussi l'effet du Dièse, & c'est ainsi qu'il s'emploie encore aujourd'hui. Le *Béquarre* efface également le Dièse ou le Bémol qui l'ont précédé.

Il y a cependant une distinction à faire. Si le Dièse ou le Bémol étoient accidentels, ils sont détruits sans retour par le *Béquarre* dans toutes les Notes qui le suivent médiatement ou immédiatement sur le même degré, jusqu'à ce qu'il s'y présente un nouveau Bémol ou un nouveau Dièse. Mais si le Bémol ou le Dièse sont à la Clef, le *Béquarre* ne les efface que pour la Note qu'il précède immédiatement, ou tout au plus pour toutes celles qui suivent dans la même Mesure & sur le même degré; & à chaque Note altérée à la Clef dont on veut détruire l'altération, il faut autant de nouveaux *Béquarres*. Tout cela est assez mal entendu; mais tel est l'usage.

Quelques-uns donnoient un autre sens au *Béquarre*, & lui accordant seulement le droit d'effacer les Dièses ou Bémols accidentels, lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la Clef: de sorte qu'en ce sens sur un *fa* dièsé, ou sur un *si* bémolisé à la Clef, le *Béquarre* ne serviroit qu'à détruire un Dièse accidentel sur ce *si*, ou un Bémol sur ce *fa*, & signifieroit toujours le *fa* Dièse ou le *si* Bémol tel qu'il est à la Clef.

D'autres, enfin, se servoient bien du *Béquarre* pour effacer le Bémol, même celui de la Clef, mais jamais pour effacer le Dièse: c'est le Bémol seulement qu'ils employoient dans ce dernier cas.

Le premier usage a tout-à-fait prévalu ; ceux-ci deviennent plus rares, & s'abolissent de jour en jour ; mais il est bon d'y faire attention en lisant d'anciennes Musiques, sans quoi l'on se tromperoit souvent.

BI. Syllabe dont quelques Musiciens étrangers se servoient autrefois pour prononcer le Son de la Gamme que les François appellent *Si.* (Voyez Si.)

BISCROME. *s. f.* Mot Italien qui signifie *Triples-croches.* Quand ce mot est écrit sous une suite de Notes égales & de plus grande valeur que des Triples-croches, il marque qu'il faut diviser en Triples-croches les valeurs de toutes ces Notes, selon la division réelle qui se trouve ordinairement faite au premier Tems. C'est une invention des Auteurs adoptée par les copistes, sur-tout dans les Partitions, pour épargner le papier & la peine. (Voyez Crochet.).

BLANCHE *s. f.* C'est le nom d'une Note qui vaut deux Noires ou la moitié d'une Ronde. (Voyez l'Article Notes, & la valeur de la *Blanche*, Pl. E. Fig. 9.)

BOURDON. Basse-continue qui résonne toujours sur le même Ton, comme sont communément celles des Airs appellés Musettes. (Voyez Point d'Orgue.)

BOURRÉE. *s. f.* Sorte d'Air propre à une Danse de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, & qui est encore en usage dans cette Province. La *Bourrée* est à deux Tems gais, & commence par une Noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la plûpart des autres Danses, deux Parties, & quatre Mesures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractère d'Air on lie assez fréquemment la seconde moitié du premier Tems & la première du second, par une Blanche syncopée.

BOUTADE. *s. f.* Ancienne sorte de petit Ballet qu'on exécutoit ou qu'on paroissoit exécuter impromptu. Les Musiciens ont aussi quelquefois donné ce nom aux Pièces ou Idées qu'ils exécutoient de même sur leurs Instrumens, & qu'on appelloit autrement Caprice, Fantaisie. *Voyez ces mots.*

BRAILLER. *v. n.* C'est excéder le volume de sa voix & chanter tant qu'on a de force, comme font au Lutrin les Marguilliers de Village, & certains Musiciens ailleurs.

BRANLE. *s. m.* Sorte de Danse fort gaie qui se danse en rond sur un Air court & en Rondeau ; c'est-à-dire, avec un même refrain à la fin de chaque Couplet.

BREF. Adverbe qu'on trouve quelquefois écrit dans d'anciennes Musiques au-dessus de la Note qui finit une phrase ou un Air, pour marquer que cette Finale doit être coupée par un son bref & sec, au lieu de durer toute sa valeur. (Voyez Couper.) Ce mot est maintenant inutile, depuis qu'on a un signe pour l'exprimer.

BREVE. *s. f.* Note qui passe deux fois plus vîte que celle qui la précède: ainsi la Noire est *Brève* après une Blanche pointée, la Croche après une Noire pointée. On ne pourroit pas de même appeller *Brève*, une Note qui vaudroit la moitié de la précédente: ainsi la Noire n'est pas une *Brève* après la Blanche simple, ni la Croche après la Noire, à moins qu'il ne soit question de syncope.

C'est autre chose dans le Plain-Chant. Pour répondre exactement à la quantité des syllabes, la *Brève* y vaut la moitié de la Longue. De plus, la Longue a quelquefois une queue pour la distinguer de la *Brève* qui n'en a jamais; ce qui est précisément l'opposé de la Musique, où la Ronde, qui n'a point de queue, est double de la Blanche qui en a une. (Voyez Mesure, Valeur des Notes.)

BREVE est aussi le nom que donnoient nos anciens Musiciens, & que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de Note que nous appellons *Quarrée*. Il y avoit deux sortes de *Brèves*; savoir, la droite ou parfaite, qui se divise en trois parties égales & vaut trois Rondes ou Semi-brèves dans la Mesure triple, & la *Brève* altérée ou imparfaite, qui se divise en deux parties égales, & ne vaut que deux Semi-brèves dans la Mesure double. Cette dernière sorte de *Brève* est celle qui s'indique par le signe du *C* barré, & les Italiens nomment encore *alla Brève* la Mesure à deux Tems fort vîtes, dont ils se servent dans les Musiques *da Capella*. (Voyez Alla Breve.)

BRODERIES, DOUBLES, FLEURTIS. Tout cela se dit en Musique de plusieurs Notes de goût que le Musicien ajoûte à sa Partie dans l'exécution, pour varier un Chant souvent répété, pour orner des Passages trop simples, ou pour faire briller la légèreté de son gosier ou de ses doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un Musicien, que le choix & l'usage qu'il fait de ces ornemens. La vocale Françoise est fort retenue sur les

Broderies; elle le devient même davantage de jour en jour, &, si l'on excepte le célèbre Jélyote & Mademoiselle Fel, aucun Acteur François ne se hasarde plus au Théâtre à faire des *Doubles;* car le Chant François ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carrière: c'est chez eux à qui en fera davantage; émulation qui mène toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur Mélodie étant très-sensible, ils n'ont pas à craindre que le vrai Chant disparoisse sous ces ornemens que l'auteur même y a souvent supposés.

A l'égard des Instrumens, on fait ce qu'on veut dans un *Solo*, mais jamais Symphoniste qui *brode* ne fut souffert dans un bon Orchestre.

BRUIT. *s. m.* C'est, en général, toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif. Mais en Musique le mot *Bruit* est opposé au mot *Son*, & s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore & appréciable. On peut supposer, pour expliquer la différence qui se trouve à cet égard, entre le *Bruit* & le *Son*, que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses Harmoniques, & que le *Bruit* ne l'est point parce qu'il en est dépourvu. Mais outre que cette manière d'appréciation n'est pas facile à concevoir, si l'émotion de l'air, causée par le Son, fait vibrer, avec une corde, les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air, causée par le *Bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne sache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le Son, & celle qui produit le *Bruit* prolongé, ne soient pas de même nature, & que l'action & réaction de l'air & du corps sonore, ou de l'air & du corps bruyant, se fassent par des loix différentes dans l'un & dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *Bruit* n'est point d'une autre nature que le Son; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de Sons divers, qui se font entendre à la fois & contrarient, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations? Tous les corps élastiques semblent être plus sonores à mesure que leur matière est plus homogène, que le degré de cohésion est plus égal par-

tout, & que le corps n'eſt pas, pour ainſi dire, partagé en une multitude de petites maſſes qui ayant des ſolidités différentes, réſonnent conſéquemment à différens Tons.

Pourquoi le *Bruit* ne ſeroit-il pas du Son, puiſqu'il en excite? Car tout *Bruit* fait réſonner les cordes d'un Clavecin, non quelques-unes, comme fait un Son, mais toutes enſemble, parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouve ſon uniſſon ou ſes Harmoniques. Pourquoi le *Bruit* ne ſeroit-il pas du Son, puiſqu'avec des Sons on fait du *bruit*? Touchez à la fois toutes les touches d'un Clavier, vous produirez une ſenſation totale qui ne ſera que du *Bruit*, & qui ne prolongera ſon effet, par la réſonnance des cordes, que comme tout autre *Bruit* qui feroit réſonner les mêmes cordes. Pourquoi le *Bruit* ne ſeroit-il pas du Son, puiſqu'un Son trop fort n'eſt plus qu'un véritable *Bruit*, comme une Voix qui crie à pleine tête, & ſur-tout comme le Son d'une groſſe cloche qu'on entend dans le clocher même? Car il eſt impoſſible de l'apprécier, ſi ſortant du clocher, on n'adoucit le Son par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, d'où vient ce changement d'un Son exceſſif en *Bruit*? C'eſt que la violence des vibrations rend ſenſible la réſonnance d'un ſi grand nombre d'aliquotes, que le mélange de tant de Sons divers fait alors ſon effet ordinaire & n'eſt plus que du *Bruit*. Ainſi les aliquotes qui réſonnent ne ſont pas ſeulement la moitié, le tiers, le quart & toutes les conſonnances; mais la ſeptième partie, la neuvième, la centième, & plus encore. Tout cela fait enſemble un effet ſemblable à celui de toutes les touches d'un Clavecin frappées à la fois: & voilà comment le Son devient *Bruit*.

On donne auſſi, par mépris, le nom de *Bruit* à une Muſique étourdiſſante & confuſe, où l'on entend plus de fracas que d'Harmonie, & plus de clameurs que de Chant. *Ce n'eſt que du* Bruit. *Cet Opéra fait beaucoup de* Bruit *&* *peu d'effet.*

BUCOLIASME. Ancienne Chanſon des Bergers. (Voy. CHANSON.)





C

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes Musiques, le signe de la Prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre est restée parmi nous celui de la Mesure à quatre Tems, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de Notes. (Voyez MODE, PROLATION.)

C BARRÉ. Signe de la Mesure à quatre Tems vîtes, ou à deux Tems posés. Il se marque en traversant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la Portée.

C *sol ut*, C *sol fa ut*, ou simplement C. Caractère ou terme de Musique qui indique la première Note de la Gamme que nous appellons *ut*. (Voyez GAMME.) C'est aussi l'ancien signe d'une des trois Clefs de la Musique. (Voyez CLEF.)

CACOPHONIE. *s. f.* Union discordante de plusieurs Sons mal choisis ou mal accordés. Ce mot vient de κακὸς *mauvais*, & de φωνὴ *Son*. Ainsi c'est mal-à-propos que la plûpart des Musiciens prononcent *Cacaphonie*. Peut-être feront-ils, à la fin, passer cette prononciation, comme ils ont déjà fait passer celle de *Colophane*.

CADENCE. *s. f.* Terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un Accord parfait: ou, pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un Accord dissonnant à un Accord quelconque; car on ne peut jamais sortir d'un Accord dissonnant que par un Acte de *Cadence*. Or comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des Dissonnances exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'Harmonie n'est proprement qu'une suite de *Cadences*.

Ce qu'on appelle *Acte de Cadence*, résulte toujours de deux Sons fondamentaux, dont l'un annonce la *Cadence* & l'autre la termine.

Comme il n'y a point de Dissonnance sans *Cadence*, il n'y a point non plus de *Cadence* sans Dissonnance exprimée ou sous-entendue: car pour faire sentir le repos, il faut que quelque chose d'antérieur le suspende, & ce quelque chose ne peut être que la Dissonnance, ou le sentiment

implicite de la Diſſonnance. Autrement les deux Accords étant également parfaits, on pourroit ſe repoſer ſur le premier; le ſecond ne s'annonceroit point & ne ſeroit pas néceſſaire. L'Accord formé ſur le premier Son d'une *Cadence* doit donc toujours être diſſonnant, c'eſt-à-dire, porter ou ſuppoſer une Diſſonnance.

A l'égard du ſecond, il peut être conſonnant ou diſſonnant, ſelon qu'on veut établir ou éluder le repos. S'il eſt conſonnant, la *Cadence* eſt pleine; s'il eſt diſſonnant la *Cadence* eſt évitée ou imitée.

On compte ordinairement quatre eſpèces de *Cadences*; ſavoir, *Cadence parfaite*, *Cadence imparfaite* ou *irrégulière*, *Cadence interrompue*, & *Cadence rompue*. Ce ſont les dénominations que leur a donné M. Rameau, & dont on verra ci-après les raiſons.

I. Toutes les fois qu'après un Accord de Septième la Baſſe-fondamentale deſcend de Quinte ſur un Accord parfait, c'eſt une *Cadence parfaite* pleine, qui procède toujours d'une Dominante-Tonique à la Tonique: mais ſi la *Cadence parfaite* eſt évitée par une Diſſonnance ajoûtée à la ſeconde Note, on peut commencer une ſeconde *Cadence* en évitant la première ſur cette ſeconde Note, éviter de rechef cette ſeconde *Cadence* & en commencer une troiſième ſur la troiſième Note; enfin continuer ainſi tant qu'on veut, en montant de Quarte ou deſcendant de Quinte ſur toutes les cordes du Ton, & cela forme une ſucceſſion de *Cadences parfaites évitées*. Dans cette ſucceſſion, qui eſt ſans contredit la plus harmonique, deux Parties, ſavoir, celles qui font la Septième & la Quinte, deſcendent ſur la Tierce & l'Octave de l'Accord ſuivant, tandis que deux autres Parties, ſavoir, celles qui font la Tierce & l'Octave, reſtent pour faire, à leur tour, la Septième & la Quinte, & deſcendent enſuite alternativement avec les deux autres. Ainſi une telle ſucceſſion donne une harmonie deſcendante. Elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une Dominante-Tonique pour tomber enſuite ſur la Tonique par une *Cadence* pleine. (*Planche* A. *Fig.* 1.)

II. Si la Baſſe-fondamentale, au lieu de deſcendre de Quinte après un Accord de Septième, deſcend ſeulement de Tierce, la *Cadence* s'appelle *interrompue*: celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut néceſſairement que la

ſecond Note de cette *Cadence* porte un autre Accord diſſonnant. On peut de même continuer à deſcendre de Tierce ou monter de Sixte par des Accords de Septième; ce qui fait une deuxième ſucceſſion de *Cadences* évitées, mais bien moins parfaite que la précédente : car la Septième qui ſe ſauve ſur la Tierce dans la *Cadence parfaite*, ſe ſauve ici ſur l'Octave, ce qui rend moins d'Harmonie & fait même ſous-entendre deux Octaves; de ſorte que pour les éviter, il faut retrancher la Diſſonnance ou renverſer l'Harmonie.

Puiſque la *Cadence interrompue* ne peut jamais être pleine, il s'enſuit qu'une phraſe ne peut finir par elle; mais il faut recourir à la *Cadence parfaite* pour faire entendre l'Accord dominant. (*Fig.* 2.)

La *Cadence interrompue* forme encore, par ſa ſucceſſion, une Harmonie deſcendante; mais il n'y a qu'un ſeul Son qui deſcende. Les trois autres reſtent en place pour deſcendre, chacun à ſon tour, dans une marche ſemblable. (*Même Figure.*)

Quelques-uns prennent mal-à-propos pour une *Cadence interrompue* un renverſement de la *Cadence parfaite*, où la Baſſe, après un Accord de Septième, deſcend de Tierce portant un Accord de Sixte: mais chacun voit qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut conſtituer une *Cadence* particulière.

III. *Cadence rompue* eſt celle où la Baſſe-fondamentale, au lieu de monter de Quarte après un Accord de ſeptième, comme dans la *Cadence parfaite*, monte ſeulement d'un degré. Cette *Cadence* s'évite le plus ſouvent par une Septième ſur la ſeconde Note. Il eſt certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence; car alors il y a néceſſairement défaut de liaiſon. (Voyez *Fig.* 3.)

Une ſucceſſion de *Cadences rompues* évitées eſt encore deſcendante; trois Sons y deſcendent & l'Octave reſte ſeule pour préparer la Diſſonnance; mais une telle ſucceſſion eſt dure, mal modulée, & ſe pratique rarement.

IV. Quand la Baſſe deſcend, par un Intervalle de Quinte, de la Dominante ſur la Tonique, c'eſt, comme je l'ai dit, un Acte de *Cadence parfaite*. Si au contraire la Baſſe monte par Quinte de la Tonique à la Dominante, c'eſt un Acte de *Cadence irrégulière* ou *imparfaite*. Pour l'annoncer

cer

ter on ajoûte une Sixte majeure à l'Accord de la Tonique; d'où cet Accord prend le nom de *Sixte-ajoûtée*. (Voyez Accord.) Cette Sixte qui fait dissonnance sur la Quinte, est aussi traitée comme Dissonnance sur la Basse-fondamentale, &, comme telle, obligée de se sauver en montant diatoniquement sur la Tierce de l'Accord suivant.

La *Cadence imparfaite* forme une opposition presque entière à la *Cadence parfaite*. Dans le premier Accord de l'une & de l'autre on divise la Quarte qui se trouve entre la Quinte & l'Octave par une Dissonnance qui y produit une nouvelle Tierce, & cette Dissonnance doit aller se résoudre sur l'Accord suivant, par une marche fondamentale de Quinte. Voilà ce que ces deux *Cadences* ont de commun: voici maintenant ce qu'elles ont d'opposé.

Dans la *Cadence parfaite*, le Son ajoûté se prend au haut de l'Intervalle de Quarte, auprès de l'Octave, formant Tierce avec la Quinte, & produit une Dissonnance mineure qui se sauve en descendant; tandis que la Basse-fondamentale monte de Quarte ou descend de Quinte de la Dominante à la Tonique, pour établir un repos parfait. Dans la *Cadence imparfaite*, le Son ajoûté se prend au bas de l'Intervalle de Quarte, auprès de la Quinte, & formant Tierce avec l'Octave il produit une Dissonnance majeure qui se sauve en montant, tandis que la Basse-fondamentale descend de Quarte ou monte de Quinte de la Tonique à la Dominante, pour établir un repos imparfait.

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *Cadence*, & qui en admet plusieurs renversemens, nous défend, dans son *Traité de l'Harmonie*, *pag.* 117, d'admettre celui où le Son ajoûté est au grave portant un Accord de Septième, & cela, par une raison peu solide dont j'ai parlé au mot *Accord*. Il a pris cet Accord de Septième pour fondamental; de sorte qu'il fait sauver une Septième par une autre Septième, une Dissonnance par une Dissonnance pareille, par un mouvement semblable sur la Basse-fondamentale. Si une telle manière de Traiter les Dissonnances pouvoit se tolérer, il faudroit se boucher les oreilles & jetter les règles au feu. Mais l'Harmonie sous laquelle cet Auteur a mis une si étrange Basse-fondamentale, est visiblement renversée d'une *Cadence imparfaite*, évitée par une Septième ajoûtée sur la seconde Note. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 4.) Et cela est

si vrai, que la Basse-continue qui frappe la Dissonnance, est nécessairement obligée de monter diatoniquement pour la sauver, sans quoi le passage ne vaudroit rien. J'avoue que, dans le même ouvrage, *pag.* 272, M. Rameau donne un exemple semblable avec la vraie Basse-fondamentale; mais puisqu'il improuve, en termes formels, le renversement qui résulte de cette Basse, un tel passage ne sert qu'à montrer dans son Livre une contradiction de plus; &, bien que, dans un ouvrage postérieur, (*Génér. Harmon. p.* 186.), le même Auteur semble reconnoître le vrai fondement de ce passage, il en parle si obscurément, & dit encore si nettement que la Septième est sauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, & qu'au fond il n'a pas changé d'opinion: de sorte qu'on est en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Masson de n'avoir pas sû voir la *Cadence imparfaite* dans un de ses Renversemens.

La même *Cadence imparfaite* se prend encore de la sous-Dominante à la Tonique. On peut aussi l'éviter & lui donner, de cette manière, une succession de plusieurs Notes, dont les Accords formeront une Harmonie ascendante, dans laquelle la Sixte & l'Octave montent sur la Tierce & la Quinte de l'Accord, tandis que la Tierce & la Quinte restent pour faire l'Octave & préparer la Sixte.

Nul Auteur, que je sache, n'a parlé, jusqu'à M. Rameau, de cette ascension harmonique; lui-même ne la fait qu'entrevoir, & il est vrai qu'on ne pourroit ni pratiquer une longue suite de pareilles *Cadences*, à cause des Sixtes majeures qui éloigneroient la Modulation, ni même en remplir, sans précaution, toute l'Harmonie.

Après avoir exposé les règles & la constitution des diverses *Cadences*, passons aux raisons que M. d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *Cadence parfaite* consiste dans une marche de Quinte en descendant; & au contraire, l'*imparfaite* consiste dans une marche de Quinte en montant: en voici la raison. Quand je dis, *ut sol*, *sol* est déjà renfermé dans l'*ut*, puisque tout Son, comme *ut*, porte avec lui sa douzième, dont sa Quinte *sol* est l'Octave; ainsi, quand on va d'*ut* à *sol*, c'est le Son générateur qui passe à son produit, de manière pourtant que l'oreille desire toujours de revenir à ce premier générateur: au contraire, quand on dit *sol ut*, c'est le

produit qui retourne au générateur; l'oreille est satisfaite & ne desire plus rien. De plus, dans cette marche *sol ut*, le *sol* se fait encore entendre dans *ut*; ainsi, l'oreille entend à la fois le générateur & son produit: au lieu que, dans la marche *ut sol*, l'oreille qui, dans le premier Son, avoit entendu *ut* & *sol*, n'entend plus, dans le second, que *sol* sans *ut*. Ainsi le repos ou la *Cadence* de *sol* à *ut* a plus de perfection que la *Cadence* ou le repos d'*ut* à *sol*.

Il semble, continue M. d'Alembert, que dans les Principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *Cadence rompue* & de la *Cadence interrompue*. Imaginons, pour cet effet, qu'après un Accord de Septième, *sol si re fa*, on monte diatoniquement par une *Cadence rompue* à l'Accord *la ut mi sol*; il est visible que cet Accord est renversé de l'Accord de sous-Dominante *ut mi sol la*: ainsi la marche de *Cadence rompue* équivaut à cette succession *sol si re fa*, *ut mi sol la*, qui n'est autre chose qu'une *Cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme Tonique, est rendue sous-Dominante. Or toute Tonique, dit M. d'Alembert, peut toujours être rendue sous-Dominante, en changeant de Mode; j'ajouterai qu'elle peut même porter l'Accord de Sixte-ajoûtée, sans en changer.

A l'égard de la *Cadence interrompue*, qui consiste à descendre d'une Dominante sur une autre par l'Intervalle de Tierce en cette sorte, *sol si re fa*, *mi sol si re*, il semble qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le second Accord *mi sol si re* est renversé de l'Accord de sous-Dominante *sol si re mi*: ainsi la *Cadence interrompue* équivaut à cette succession, *sol si re fa*, *sol si re mi*, où la Note *sol*, après avoir été traitée comme Dominante, est rendue sous-Dominante en changeant de Mode; ce qui est permis & dépend du Compositeur.

Ces explications sont ingénieuses & montrent quel usage on peut faire du Double-emploi dans les passages qui semblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M. d'Alembert n'est sûrement pas qu'on s'en serve réellement dans ceux-ci pour la pratique, mais seulement pour l'intelligence du Renversement. Par exemple, le Double-emploi de la *Cadence interrompue* sauveroit la Dissonnance *fa* par la Dissonnance *mi*, ce qui est contraire aux règles, à l'esprit des règles, & sur-tout au jugement de l'oreille: car

dans la ſenſation du ſecond Accord, *ſol ſi re mi*, à la ſuite du premier *ſol ſi re fa*, l'oreille s'obſtine plutôt à rejetter le *re* du nombre des Conſonnances, que d'admettre le *mi* pour Diſſonnant. En général, les Commençans doivent ſavoir que le Double-emploi peut être admis ſur un Accord de Septième à la ſuite d'un Accord conſonnant; mais que ſi-tôt qu'un Accord de Septième en ſuit un ſemblable, le Double-emploi ne peut avoir lieu. Il eſt bon qu'ils ſachent encore qu'on ne doit changer de Ton par nul autre Accord diſſonnant que le ſenſible; d'où il ſuit que dans la *Cadence rompue* on ne peut ſuppoſer aucun changement de Ton.

Il y a une autre eſpèce de *Cadence* que les Muſiciens ne regardent point comme telle, & qui, ſelon la définition, en eſt pourtant une véritable : c'eſt le paſſage de l'Accord de Septième diminuée ſur la Note ſenſible à l'Accord de la Tonique. Dans ce paſſage, il ne ſe trouve aucune *liaiſon harmonique*, & c'eſt le ſecond exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *Cadence.* On pourroit regarder les tranſitions enharmoniques, comme des manières d'éviter cette même *Cadence*, de même qu'on évite la *Cadence parfaite* d'une Dominante à ſa Tonique par une tranſition chromatique : mais je me borne à expliquer ici les dénominations établies.

CADENCE eſt, en terme de Chant, ce battement de goſier que les Italiens appellent *Trillo*, que nous appellons autrement *Tremblement*, & qui ſe fait ordinairement ſur la pénultième Note d'une phraſe Muſicale, d'où, ſans doute, il a pris le nom de *Cadence.* On dit: *Cette Actrice a une belle* Cadence; *ce Chanteur bat mal la* Cadence, *&c.*

Il y a deux ſortes de *Cadences*: l'une eſt la *Cadence pleine* ; elle conſiſte à ne commencer le battement de voix qu'après en avoir appuyé la Note ſupérieure : l'autre s'appelle *Cadence briſée*; & l'on y fait le battement de voix ſans aucune préparation. Voyez l'exemple de l'une & de l'autre *Pl.* B. *Fig.* 13.

CADENCE, (la) eſt une qualité de la bonne Muſique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un ſentiment vif de la Meſure, en ſorte qu'ils la marquent & la ſentent tomber à propos, ſans qu'ils y penſent & comme par inſtinct. Cette qualité eſt ſur-tout requiſe dans les Airs à danſer. *Ce Menuet marque bien la* Cadence, *cette Chaconne*

manque de Cadence. La *Cadence*, en ce sens étant une qualité, porte ordinairement l'Article défini *la*; au lieu que la *Cadence* harmonique porte, comme individuelle, l'Article numérique. *Une* Cadence *parfaite*. *Trois* Cadences *évitées*, &c.

Cadence signifie encore la conformité des pas du Danseur avec la Mesure marquée par l'Instrument. *Il sort de* Cadence; *il est bien en* Cadence. Mais il faut observer que la *Cadence* ne se marque pas toujours comme se bat la Mesure. Ainsi, le Maître de Musique marque le mouvement du Menuet en frappant au commencement de chaque Mesure; au lieu que le Maître à danser ne bat que de deux en deux Mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du Menuet.

CADENCÉ. *adj.* Une Musique bien *Candencée* est celle où la Cadence est sensible, où le Rhythme & l'Harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement: car le choix des Accords n'est pas indifférent pour marquer les Tems de la Mesure, & l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même Harmonie sur le Frappé & sur le Levé. De même il ne suffit pas de partager les Mesures en valeurs égales, pour en faire sentir les retours *égaux*; mais le Rhythme ne dépend pas moins de l'Accent qu'on donne à la Mélodie que des valeurs qu'on donne aux Notes; car on peut avoir des Tems très-égaux en valeurs, & toutefois très-mal *Cadencés*; ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut encore qu'on la sente.

CADENZA. *f. f.* Mot Italien, par lequel on indique un Point d'Orgue non écrit, & que l'auteur laisse à la volonté de celui qui exécute la Partie principale, afin qu'il y fasse, relativement au caractère de l'Air, les passages les plus convenables à sa Voix, à son Instrument, ou à son goût.

Ce Point d'Orgue s'appelle *Cadenza*, parce qu'il se fait ordinairement sur la première Note d'une Cadence finale; & il s'appelle aussi *Arbitrio*, à cause de la liberté qu'on y laisse à l'Exécutant de se livrer à ses idées, & de suivre son propre goût. La musique Françoise, sur-tout la vocale, qui est extrêmement servile, ne laisse au Chanteur aucune pareille liberté, dont même il seroit fort embarrassé de faire usage.

CANARDER. *v. n.* C'est, en jouant du Hautbois, ti-

rer un Son nasillard & rauque, approchant du cri du Canard : c'est ce qui arrive aux Commençans, & sur-tout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche des lèvres. Il est aussi très-ordinaire à ceux qui chantent la Haute-Contre de *Canarder*; parce que la Haute-Contre est une Voix factice & forcée, qui se sent toujours de la contrainte avec laquelle elle sort.

CANARIE. *s. f.* Espèce de Gigue dont l'Air est d'un mouvement encore plus vif que celui de la Gigue ordinaire; c'est pourquoi l'on le marque quelquefois par $\frac{6}{16}$: cette danse n'est plus en usage aujourd'hui. (Voyez GIGUE.)

CANEVAS. *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle à l'Opera de Paris des paroles que le Musicien ajuste aux Notes d'un Air à parodier. Sur ces paroles, qui ne signifient rien, le Poëte en ajuste d'autres qui ne signifient pas grand chose, où l'on ne trouve pour l'ordinaire pas plus d'esprit que de sens, où la Prosodie Françoise est ridiculement estropiée, & qu'on appelle encore, avec grande raison, des *Canevas*.

CANON. *s. m.* C'étoit dans la Musique ancienne une règle ou méthode pour déterminer les rapports des Intervalles. L'on donnoit aussi le nom de *Canon* à l'Instrument par lequel on trouvoit ces rapports, & Ptolomée a donné le même nom au Livre que nous avons de lui sur les rapports de tous les Intervalles harmoniques. En général on appelloit *Sectio Canonis*, la division du Monocorde par tous ces Intervalles, & *Canon universalis*, le Monocorde ainsi divisé, ou la Table qui le représentoit. (Voyez MONOCORDE.)

CANON, en Musique moderne, est une sorte de Fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les Parties, partant l'une après l'autre, répètent sans cesse le même Chant.

Autrefois, dit Zarlin, on mettoit à la tête des Fugues perpétuelles, qu'il appelle *Fughe in conseguenza*, certains avertissemens qui marquoient comment il falloit chanter ces sortes de Fugues, & ces avertissemens étant proprement les règles de ces Fugues, s'intituloient *Canoni*, règles, *Canons*. De-là prenant le titre pour la chose, on a, par métonymie, nommé *Canon*, cette espèce de Fugue.

Les *Canons* les plus aisés à faire & les plus communs, se prennent à l'Unisson ou à l'Octave; c'est-à-dire, que chaque Partie répète sur le même ton le Chant de celle qui

la précède. Pour composer cette espèce de *Canon*, il ne faut qu'imaginer un Chant à son gré ; y ajoûter en Partition, autant de Parties qu'on veut, à voix égales ; puis, de toutes ces Parties chantées successivement, former un seul Air ; tâchant que cette succession produise un tout agréable, soit dans l'Harmonie, soit dans le Chant.

Pour exécuter un tel *Canon*, celui qui doit chanter le premier, part seul, chantant de suite l'Air entier, & le recommençant aussi-tôt sans interrompre la Mesure. Dès que celui-ci a fini le premier couplet, qui doit servir de sujet perpétuel, & sur lequel le *Canon* entier a été composé, le second entre, & commence ce même premier couplet, tandis que le premier entré poursuit le second : les autres partent de même successivement, dès que celui qui les précède est à la fin du même premier couplet ; en recommençant ainsi, sans cesse, on ne trouve jamais de fin générale, & l'on poursuit le *Canon* aussi long-tems qu'on veut.

L'on peut encore prendre une Fugue perpétuelle à la Quinte, ou à la Quarte ; c'est-à-dire, que chaque Partie répétera le Chant de la précédente, une Quinte ou une Quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le *Canon* soit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme disent les Italiens, & que l'on ajoûte des Bémols ou des Dièses aux Notes, dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la Quinte ou à la Quarte, le Chant de la Partie précédente. On ne doit avoir égard ici à aucune modulation, mais seulement à l'identité du Chant ; ce qui rend la composition du *Canon* plus difficile : car à chaque fois qu'une Partie reprend la Fugue, elle entre dans un nouveau Ton : elle en change presque à chaque Note, & qui pis est, nulle Partie ne se trouve à la fois dans le même Ton qu'une autre ; ce qui fait que ces sortes de *Canons*, d'ailleurs peu faciles à suivre, ne font jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en soit l'Harmonie, & quelque bien chantés qu'ils soient.

Il y a une troisième sorte de *Canons* très-rares, tant à cause de l'excessive difficulté, que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'est ce qu'on pourroit appeller ***double Canon renversé***, tant par l'inversion qu'on y

met, dans le Chant des Parties, que par celle qui se trouve entre les Parties mêmes, en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette espèce de *Canons*, que, soit qu'on chante les Parties dans l'ordre naturel, soit qu'on renverse le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, en sorte que l'on commence par la fin, & que la Basse devienne le Dessus, on a toujours une bonne Harmonie & un *Canon* régulier. Voyez (*Pl.* D. *Fig.* 1-1.) deux exemples de cette espèce de *Canons* tirés de Bontempi, lequel donne aussi des règles pour les composer. Mais on trouvera le vrai principe de ces règles au mot SYSTEME, dans l'exposition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *Canon* dont l'Harmonie soit un peu variée, il faut que les Parties ne se suivent pas trop promptement, que l'une n'entre que long-tems après l'autre. Quand elles se suivent si rapidement, comme à la Pause ou demi-Pause, on n'a pas le temps d'y faire passer plusieurs Accords, & le *Canon* ne peut manquer d'être monotone; mais c'est un moyen de faire, sans beaucoup de peine, des *Canons* à tant de Parties qu'on veut: car un *Canon* de quatre Mesures seulement, sera déja à huit Parties si elles se suivent à la demi-Pause, & à chaque Mesure qu'on ajoûtera, l'on gagnera encore deux Parties.

L'Empereur Charles VI, qui étoit grand Musicien & composoit très-bien, se plaisoit beaucoup à faire & chanter des *Canons*. L'Italie est encore pleine de fort beaux *Canons* qui ont été faits pour ce Prince, par les meilleurs Maîtres de ce pays-là.

CANTABILE. Adjectif Italien, qui signifie *Chantable*, *commode à chanter*. Il se dit de tous les Chants dont, en quelque Mesure que ce soit, les Intervalles ne sont pas trop grands, ni les Notes trop précipitées, de sorte qu'on peut les chanter aisément sans forcer ni gêner la Voix. Le mot *Cantabile* passe aussi peu-à-peu dans l'usage François. On dit: *parlez-moi du* Cantabile; *un beau* Cantabile *me plaît plus que tous vos Airs d'exécution.*

CANTATE, *s. f.* Sorte de petit Poëme Lyrique qui se chante avec des Accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du Musicien, la chaleur & les graces de la Musique imitative & théâtrale. Les *Cantates* sont ordinairement composées de trois Récitatifs, &

d'autant d'Airs. Celles qui sont en récit, & les Airs en maximes, sont toujours froides & mauvaises; le Musicien doit les rebuter. Les meilleures sont celles où, dans une situation vive & touchante, le principal personnage parle lui-même; car nos *Cantates* sont communément à voix seule. Il y en a pourtant quelques-unes à deux Voix en forme de Dialogue, & celles-là sont encore agréables, quand on y fait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échaffaudage, pour faire une sorte d'exposition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les *Cantates* ont passé de Mode, & qu'on leur a substitué, même dans les Concerts, des Scènes d'Opera.

La Mode des *Cantates* nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui est Italien, & c'est l'Italie aussi qui les a proscrites la première. Les *Cantates* qu'on y fait aujourd'hui, sont de véritables Pièces dramatiques à plusieurs Acteurs, qui ne diffèrent des Opera, qu'en ce que ceux-ci se représentent au Théâtre, & que les *Cantates* ne s'exécutent qu'en Concert: de sorte que la *Cantate* est sur un sujet profane, ce qu'est l'Oratorio sur un sujet sacré.

CANTATILLE. *s. f.* Diminutif de *Cantate*, n'est en effet qu'une Cantate fort courte, dont le sujet est lié par quelques vers de Récitatif, en deux ou trois Airs en Rondeau pour l'ordinaire, avec des Accompagnemens de Symphonie. Le genre de *Cantatille* vaut moins encore que celui de la Cantate, auquel on l'a substitué parmi nous. Mais comme on n'y peut développer ni passions ni tableaux, & qu'elle n'est susceptible que de gentillesse, c'est une ressource pour les petits faiseurs de vers, & pour les Musiciens sans génie.

CANTIQUE. *s. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité.

Les premiers & les plus anciens *Cantiques* furent composés à l'occasion de quelque évènement mémorable, & doivent être comptés entre les plus anciens monumens historiques.

Ces *Cantiques* étoient chantés par des Chœurs de Musique, & souvent accompagnés de danses, comme il paroît par l'Ecriture. La plus grande Pièce qu'elle nous offre, en ce genre, est le *Cantique des Cantiques*, Ouvrage attribué à Salomon, & que quelques Auteurs prétendent n'être que

l'Épithalame de ſon mariage avec la fille du Roi d'Egypte. Mais les Théologiens montrent, ſous cet emblême, l'union de Jeſus-Chriſt & de l'Égliſe. Le ſieur de Cahuſac ne voyoit, dans le *Cantique des Cantiques*, qu'un Opéra très-bien fait, les Scènes, les Récits, les Duo, les Chœurs, rien n'y manquoit, ſelon lui; & il ne doutoit pas même que cet Opéra n'eût été repréſenté.

Je ne ſache pas qu'on ait conſervé le nom de *Cantique* à aucun des chants de l'Egliſe Romaine, ſi ce n'eſt le *Cantique* de Siméon, celui de Zacharie, & le *Magnificat* appellé le *Cantique* de la Vierge. Mais parmi nous on appelle *Cantique* tout ce qui ſe chante dans nos Temples, excepté les Pſeaumes qui conſervent leur nom.

Les Grecs donnoient encore le nom de *Cantiques* à certains Monologues paſſionnés de leurs Tragédies, qu'on chantoit ſur le Mode Hypodorien, ou ſur l'Hypophrygien; comme nous l'apprend Ariſtote au dix-neuvième de ſes Problêmes.

CANTO. Ce mot Italien, écrit dans une Partition ſur la Portée vide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'uniſſon ſur la Partie chantante.

CAPRICE. *ſ. m.* Sorte de Pièce de Muſique libre dans laquelle l'auteur, ſans s'aſſujettir à aucun ſujet, donne carrière à ſon génie & ſe livre à tout le feu de la Compoſition. Le *Caprice* de Rebel étoit eſtimé dans ſon tems. Aujourd'hui les *Caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos Violons.

CARACTERES DE MUSIQUE. Ce ſont les divers ſignes qu'on emploie pour repréſenter tous les Sons de la Mélodie, & toutes les valeurs des Tems & de la Meſure; de ſorte qu'à l'aide de ces *Caractères* on puiſſe lire & exécuter la Muſique exactement comme elle a été compoſée, & cette manière d'écrire s'appelle *Noter*. (Voyez Notes.)

Il n'y a que les Nations de l'Europe qui ſachent écrire leur Muſique. Quoique dans les autres parties du Monde chaque Peuple ait auſſi la ſienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait pouſſé ſes recherches juſqu'à des *Caractères* pour la noter. Au moins eſt-il ſûr que les Arabes ni les Chinois, les deux Peuples étrangers qui ont le plus cultivé les Lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de Pareils *Caractères*. A la vérité les Perſans donnent des noms de Villes de leur pays

ou des parties du corps humain aux quarante-huit Sons de leur Musique. Ils disent, par exemple, pour donner l'intonation d'un Air *Allez de cette Ville à celle-là*; ou *allez du doigt au coude*: mais ils n'ont aucun signe propre pour exprimer sur le papier ces mêmes Sons; &, quand aux Chinois, on trouvent dans le P. du Halde, qu'ils furent étrangement surpris de voir les Jésuites noter & lire sur cette même Note tous les Airs Chinois qu'on leur faisoit entendre.

Les anciens Grecs se servoient pour *Caractères* dans leur Musique, ainsi que dans leur Arithmétique, des lettres de leur Alphabet: mais au lieu de leur donner, dans la Musique, une valeur numéraire qui marquât les Intervalles, ils se contentoient de les employer comme Signes, les combinant en diverses manières, les mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, selon les Genres & les Modes, comme on peut voir dans le Recueil d'Alypius. Les Latins les imitèrent, en se servant, à leur exemple, des lettres de l'Alphabet, & il nous en reste encore la lettre jointe au nom de chaque Note de notre Echelle diatonique & naturelle.

Gui Arétin imagina les Lignes, les Portées, les Signes particuliers qui nous sont demeurés sous le nom de *Notes*, & qui sont aujourd'hui la Langue Musicale & universelle de toute l'Europe. Comme ces derniers Signes, quoiqu'admis unanimement & perfectionnés depuis l'Arétin, ont encore de grands défauts, plusieurs ont tenté de leur substituer d'autres Notes: de ce nombre ont été Parran, Souhaitti, Sauveur, Dumas, & moi-même. Mais comme, au fond, tous ces systêmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on est tout accoutumé, ne faisoient qu'en substituer d'autres dont l'habitude est encore à prendre; je pense que le Public a très-sagement fait de laisser les choses comme elles sont, & de nous renvoyer, nous & nos systêmes, au pays des vaines spéculations.

CARRILLON. Sorte d'Air fait pour être exécuté par plusieurs Cloches accordées à différens Tons. Comme on fait plutôt le *Carrillon* pour les Cloches que les Cloches pour le *Carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de Sons divers qu'il y a de Cloches. Il faut observer de plus, que tous leurs Sons ayant quelque permanence, chacun de ceux

qu'on frappe doit faire Harmonie avec celui qui le précède & avec celui qui le suit; assujettissement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une Mesure & même au-delà, afin que les Sons qui durent ensemble ne dissonnent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres observations à faire pour composer un bon *Carrillon*, & qui rendent ce travail plus pénible que satisfaisant: car c'est toujours une sorte Musique que celle des Cloches, quand même tous les Sons en seroient exactement justes; ce qui n'arrive jamais. On trouvera, (*planche* A. *Fig.* 14.) l'exemple d'un *Carrillon* consonnant, composé pour être exécuté sur une Pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célèbre Horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle assujettissent le concours harmonique des Sons voisins, & le petit nombre des timbres, ne permet guères de mettre du Chant dans un semblable Air.

CARTELLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées, sur lesquelles on entaille les traits des Portées, pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en composant, & l'effacer ensuite avec une éponge; l'autre côté qui n'a point de Portées peut servir à écrire & barbouiller, & s'efface de même, pourvu qu'on n'y laisse pas trop vieillir l'encre. Avec une *Cartelle* un Compositeur soigneux en a pour sa vie, & épargne bien des rames de papier reglé: mais il y a ceci d'incommode, que la plume passant continuellement sur les lignes entaillées, gratte & s'émousse facilement. Les *Cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples.

CASTRATO. *s. m.* Musicien qu'on a privé, dans son enfance, des organes de la génération, pour lui conserver la voix aiguë qui chante la Partie appellée *Dessus* ou *Sóprano.* Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes si différens, il est certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui survient aux hommes à l'âge nubile, & qui baisse tout-à-coup leur voix d'une Octave. Il se trouve, en Italie, des pères barbares qui, sacrifiant la Nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaisir des gens voluptueux & cruels, qui osent rechercher le Chant de ces malheureux. Laissons aux honnêtes femmes des grandes Villes les ris modestes, l'air dédaigneux, & les propos plaisans dont ils sont l'éternel objet; mais faisons entendre, s'il se

peut, la voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'élève contre cet infâme usage; & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougissent une fois de nuire, en tant de façons, à la conservation de l'espèce humaine.

Au reste, l'avantage de la voix se compense dans les *Castrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur & sans passion, font, sur le Théâtre, les plus maussades Acteurs du monde; ils perdent leur voix de très-bonne heure & prennent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent & prononcent plus mal que les vrais hommes, & il y a même des lettres telles que *l'r*, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *Castrato* ne puisse offenser les plus délicates oreilles, il n'en est pas de même de son synonyme François. Preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou deshonnêtes dépend moins des idées qu'on leur attache, que de l'usage de la bonne compagnie, qui les tolère ou les proscrit à son gré.

On pourroit dire, cependant, que le mot Italien s'admet comme représentant une profession; au lieu que le mot François ne représente que la privation qui y est jointe.

CATABAUCALESE. Chanson des Nourrices chez les Anciens. (Voyez CHANSON.)

CATACOUSTIQUE. *s. f.* Science qui a pour objet les Sons réfléchis, ou cette partie de l'Acoustique qui considère les propriétés des Échos. Ainsi la *Catacoustique* est à l'Acoustique ce que la Catoptrique est à l'Optique.

CATAPHONIQUE. *s. f.* Science des Sons réfléchis qu'on appelle aussi *Catacoustique*. (Voyez *l'Article précédent*.)

CAVATINE. *s. f.* Sorte d'Air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni Reprise, ni seconde Partie, & qui se trouve souvent dans des Récitatifs obligés. Ce changement subit du Récitatif au Chant mesuré, & le retour inattendu du Chant mesuré au Récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du Récitatif obligé.

Le mot *Cavatina* est Italien, & quoique je ne veuille pas, comme Brossard, expliquer dans un Dictionnaire François tous les mots techniques Italiens, sur-tout lorf-

que ces mots ont des synonymes dans notre Langue; je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots, qu'on emploie dans la Musique notée; parce qu'en exécutant cette Musique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, & que l'Auteur n'y a pas mis pour rien.

CENTONISER. *v. n.* Terme de Plain-Chant. C'est composer un Chant de traits recueillis & arrangés pour la Mélodie qu'on a en vue. Cette manière de composer n'est pas de l'invention des Symphoniastes modernes; puisque, selon l'Abbé le Beuf, Saint Grégoire lui-même a *Centonisé*.

CHACONNE. *s. f.* Sorte de Pièce de Musique faite pour la Danse, dont la Mesure est bien marquée & le Mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *Chaconnes* à deux tems & à trois; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce sont, pour l'ordinaire, des Chants qu'on appelle Couplets, composés & variés en diverses manières, sur une Basse-contrainte, de quatre en quatre Mesures, commençant presque toujours par le second tems pour prévenir l'interruption. On s'est affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la Basse, & l'on n'y a presque plus aucun égard.

La beauté de la *Chaconne* consiste à trouver des Chants qui marquent bien le Mouvement, & comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les Couplets qu'ils contrastent bien ensemble, & qu'ils réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur. Pour cela, on passe & repasse à volonté du Majeur au Mineur, sans quitter pourtant beaucoup le Ton principal, & du grave au gai, ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la Mesure.

La *Chaconne* est née en Italie, & elle y étoit autrefois fort en usage, de même qu'en Espagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos Opera.

CHANSON. Espèce de petit Poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un Air pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, avec sa maîtresse, & même seul, pour éloigner, quelques instans, l'ennui si l'on est riche; & pour supporter plus doucement la misère & le travail, si l'on est pauvre.

L'usage des *Chansons* semble être une suite naturelle de celui de la parole, & n'est en effet pas moins général; car

par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer ses organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expression dont la voix est capable, le sentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre. Aussi les Anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire, qu'ils avoient déja des *Chansons*. Leurs Loix & leurs histoires, les louanges des Dieux & des Héros, furent chantées avant d'être écrites. Et de-là vient, selon Aristote, que le même nom Grec fut donné aux Loix & aux *Chansons*.

Toute la Poësie lyrique n'étoit proprement que des *Chansons*; mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particulièrement ce nom, & qui en avoit mieux le caractère selon nos idées.

Commençons par les Airs de table. Dans les premiers tems, dit M. de la Nauze, tous les Convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque & d'Artémon, chantoient ensemble, & d'une seule voix, les louanges de la Divinité. Ainsi ces *Chansons* étoient de véritables Péans ou Cantiques sacrés. Les Dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes; & ils ne dédaignoient pas de les admettre dans leurs plaisirs.

Dans la suite les Convives chantoient successivement, chacun à son tour, tenant une branche de Myrthe, qui passoit de la main de celui qui venoit de chanter, à celui qui chantoit après lui. Enfin quand la Musique se perfectionna dans la Grèce, & qu'on employa la Lyre dans les festins, il n'y eut plus, disent les Auteurs déja cités, que les habiles gens qui fussent en état de chanter à table; du moins en s'accompagnant de la Lyre. Les autres, contraints de s'en tenir à la branche de Myrthe, donnèrent lieu à un proverbe Grec, par lequel on disoit qu'un homme chantoit au Myrthe, quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *Chansons* accompagnées de la Lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *Scolies*, mot qui signifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, selon Plutarque, la difficulté de la *Chanson*; ou comme le veut Artémon, la situation irrégulière de ceux qui chantoient: car, comme il falloit être habile pour chanter ainsi, chacun ne chantoit pas à son rang; mais seulement ceux qui savoient la Musique, lesquels se trouvoient dispersés çà & là, & placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les Sujets des Scolies ſe tiroient non-ſeulement de l'amour & du vin, ou du plaiſir en général, comme aujourd'hui ; mais encore de l'Hiſtoire, de la Guerre, & même de la Morale. Telle eſt la *Chanſon* d'Ariſtote ſur la mort d'Hermias ſon ami & ſon allié, laquelle fit accuſer ſon Auteur d'impiété.

„ O vertu, qui, malgré les difficultés que vous préſentez aux foibles mortels, être l'objet charmant de leurs „ recherches ! Vertu pure & aimable ! ce fut toujours aux „ Grecs un deſtin digne d'envie de mourir pour vous, & „ de ſouffrir avec conſtance les maux les plus affreux. Telles „ ſont les ſemences d'immortalité que vous répandez dans „ tous les cœurs. Les fruits en ſont plus précieux que l'or, „ que l'amitié des parens, que le ſommeil le plus tran„ quille. Pour vous le divin Hercule & les fils de Léda „ ſupportèrent mille travaux, & le ſuccès de leurs exploits „ annonça votre puiſſance. C'eſt par amour pour vous „ qu'Achille & Ajax deſcendirent dans l'Empire de Plu„ ton, & c'eſt en vue de votre céleſte beauté, que le „ Prince d'Atarne s'eſt auſſi privé de la lumière du Soleil. „ Prince à jamais célèbre par ſes actions ; les filles de Mé„ moire chanteront ſa gloire toutes les fois qu'elles chan„ teront le culte de Jupiter Hoſpitalier, & le prix d'une „ amitié durable & ſincère. "

Toutes leurs *Chanſons* morales n'étoient pas ſi graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

„ Le premier de tous les biens eſt la ſanté, le ſecond la „ beauté, le troiſième les richeſſes amaſſées ſans fraude, „ & le quatrième la jeuneſſe qu'on paſſe avec ſes amis.

Quant aux Scolies qui roulent ſur l'amour & le vin, on en peut juger par les ſoixante & dix Odes d'Anacréon, qui nous reſtent. Mais dans ces ſortes de *Chanſons* mêmes, on voyoit encore briller cet amour de la Patrie & de la liberté dont tous les Grecs étoient tranſportés.

„ Du vin & de la ſanté, dit une de ces *Chanſons*, „ pour ma Clitagora & pour moi, avec le ſecours des „ Theſſaliens. „ C'eſt qu'outre que Clitagora étoit Theſſalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu du ſecours des Theſſaliens, contre la tyrannie des Piſiſtratides.

Ils avoient auſſi des *Chanſons* pour les diverſes profeſſions.

fessions. Telles étoient les *Chansons* des Bergers, dont une espèce appellée *Bucoliasme*, étoit le véritable Chant de ceux qui conduisoient le bétail; & l'autre, qui est proprement la *Pastorale*, en étoit l'agréable imitation: la *Chanson* des Moissonneurs, appellée *le Lytierse*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupoit par goût à faire la moisson: la *Chanson* des Meûniers appellée *Hymée*, ou *Epiaulie*; comme celle-ci tirée de Plutarque; *Moulez, moule, moulez: car Pittacus qui règne dans l'auguste Mitylène, aime à moudre*; parce que Pittacus étoit grand mangeur: la *Chanson* des Tisserands, qui s'appelloit *Eline*: la *Chanson Yule* des Ouvriers en laine: celle des Nourrices, qui s'appelloit *Catabaucalèse* ou *Nunnie*: la *Chanson* des Amans, appellée *Nomion*: celle des femmes, appellée *Calyce*; *Harpalice*, celle des filles. Ces deux dernières, attendu le sexe, étoient aussi des *Chansons* d'amour.

Pour des occasions particulières, ils avoient la *Chanson* des noces, qui s'appelloit *Hyménée*, *Epithalame*: la *Chanson de Datis*, pour des occasions joyeuses: les lamentations, l'*Ialème* & le *Linos* pour des occasions funèbres & tristes. Ce *Linos* se chantoit aussi chez les Egyptiens, & s'appelloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs Princes, au deuil duquel il avoit été chanté. Par un passage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit aussi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des Hymnes ou *Chansons* en l'honneur des Dieux & des Héros. Telles étoient les *Jules* de Cerès & Proserpine, la *Philelie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, &c.

Ce genre passa des Grecs aux Latins, & plusieurs Odes d'Horace, sont des *Chansons* galantes ou bachiques. Mais cette Nation, plus guerrière que sensuelle, fit, durant très-long-tems, un médiocre usage de la Musique & des *Chansons*, & n'a jamais approché, sur ce point, des graces de la volupté Grecque. Il paroît que le Chant resta toujours rude & grossier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux noces, étoit plutôt des clameurs que des *Chansons*, & il n'est guère à présumer que les *Chansons* satyriques des Soldats, aux triomphes de leurs Généraux, eussent une Mélodie fort agréable.

Les Modernes ont aussi leurs *Chansons* de différentes es-

pèces, ſelon le génie & le goût de chaque Nation. Mais les François l'emportent ſur toute l'Europe, dans l'art de les compoſer, ſinon pour le tour & la Mélodie des Airs, au moins pour le ſel, la grace & la fineſſe des paroles; quoique pour l'ordinaire l'eſprit & la ſatyre s'y montent bien mieux encore que le ſentiment & la volupté. Ils ſe ſont plus à cette amuſement & y ont excellé dans tous les tems, témoins les anciens Troubadours. Cet heureux peuple eſt toujours gai, tournant tout en plaiſanterie: les femmes y ſont fort galantes, les hommes fort diſſipés, & le pays produit d'excellent vin; le moyen de n'y pas chanter ſans ceſſe? Nous avons encore d'anciennes *Chanſons* de Thibault, Comte de Champagne, l'homme le plus galant de ſon ſiècle, miſes en Muſique par Guillaume de Machault. Marot en fit beaucoup qui nous reſtent, & grace aux Airs d'Orlande & de Claudin, nous en avons auſſi pluſieurs de la Pleyade de Charles IX. Je ne parlerai point des *Chanſons* plus modernes, par leſquelles les Muſiciens Lambert, du Bouſſet, la Garde & autres, ont acquis un nom, & dont on trouve autant de Poëtes, qu'il y a de gens de plaiſir parmi le Peuple du monde qui s'y livre le plus, quoique non pas tous auſſi célèbres que le Comte de Coulange & l'Abbé de Lattaignant. La Province & le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours regner dans ces Provinces un air de gaieté qui porte ſans ceſſe leurs habitans au Chant & à la Danſe. Un Provençal menace, dit-on, ſon ennemi d'une *Chanſon*, comme un Italien menaceroit le ſien d'un coup de ſtilet; chacun a ſes armes. Les autres Pays ont auſſi leurs Provinces Chanſonnières; en Angleterre c'eſt l'Ecoſſe, en Italie c'eſt Veniſe. (Voyez BARCAROLLES.)

Nos *Chanſons* ſont de pluſieurs ſortes; mais en général elles roulent ou ſur l'amour ou ſur le vin, ou ſur la ſatyre. Les *Chanſons* d'amour ſont; les Airs tendres qu'on appelle encore Airs ſérieux; les Romances, dont le caractère eſt d'émouvoir l'ame inſenſiblement par le récit tendre & naïf de quelque hiſtoire amoureuſe & tragique; les *Chanſons* paſtorales & ruſtiques, dont pluſieurs ſont faites pour danſer; comme les Muſettes, les Gavottes, les Branles, &c.

Les *Chanſons* à boire ſont aſſez communément des Airs de Baſſe ou des Rondes de table: c'eſt avec beaucoup de

raison qu'on en fait peu pour les Dessus; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuse & plus vile que celle d'une femme ivre.

A l'égard des *Chansons* satyriques, elles sont comprises sous le nom de Vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits sur le vice & sur la vertu, en les rendant également ridicules; ce qui doit proscrire le Vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une espèce de *Chanson* qu'on appelle Parodie. Ce sont des paroles qu'on ajuste comme on peut sur des Airs de Violon, ou d'autres Instrumens, & qu'on fait rimer tant bien que mal, sans avoir égard à la mesure des vers, ni au caractère de l'Air, ni au sens des paroles, ni le plus souvent à l'honnêteté. (Voyez Parodie.)

CHANT. *s. m.* Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des Sons variés & appréciables. Observons que pour donner à cette définition toute l'universalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas seulement entendre par *Sons appréciables*, ceux qu'on peut assigner par les Notes de notre Musique, & rendre par les touches de notre Clavier; mais tous ceux dont on peut trouver ou sentir l'Unisson & calculer les Intervalles de quelque manière que ce soit.

Il est très-difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole, differe de la voix qui forme le *Chant*. Cette différence est sensible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle consiste, & quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodart a fait des observations anatomiques, à la faveur desquelles il croit, à la vérité, trouver, dans les différentes situations du Larynx, la cause de ces deux sortes de voix. Mais je ne sais si ces observations, ou les conséquences qu'il en tire, sont bien certaines. (Voyez Voix.) Il semble ne manquer aux Sons qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *Chant*: il paroît aussi que les diverses inflexions qu'on donne à la voix en parlant, formant des Intervalles qui ne sont point harmoniques, qui ne font pas partie de nos systêmes de Musique, & qui, par conséquent, ne pouvant être exprimés en Note, ne sont pas proprement du *Chant* pour nous.

Le *Chant* ne semble pas naturel à l'homme. Quoique les Sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent,

CHANT en ISON ou CHANT EGAL. On appelle ainſi un *Chant* ou une Pſalmodie qui ne roule que ſur deux Sons, & ne forme, par conſéquent, qu'un ſeul Intervalle. Quelques Ordres Religieux n'ont dans leurs Egliſes d'autre *Chant* que le *Chant en Iſon*.

CHANT SUR LE LIVRE. Plain-Chant ou Contrepoint à quatre Parties, que les Muſiciens compoſent & chantent impromptu ſur une ſeule; ſavoir, le Livre de Chœur qui eſt au Lutrin: en ſorte, qu'excepté la Partie notée, qu'on met ordinairement à la Taille, les Muſiciens affectés aux trois autres Parties, n'ont que celle-là pour guide, & compoſent chacun la leur en chantant.

Le *Chant ſur le Livre* demande beaucoup de ſcience d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'eſt pas toujours aiſé de rapporter les Tons du Plain-Chant à ceux de notre Muſique. Cependant il y a des Muſiciens d'Egliſe, ſi verſés dans cette ſorte de Chant, qu'ils y commencent & pourſuivent même des Fugues, quand le ſujet en peut comporter, ſans confondre & croiſer les Parties, ni faire de faute dans l'Harmonie.

CHANTER. *v. n.* C'eſt, dans l'acception la plus générale, former avec la voix des Sons variés & appréciables. (Voyez CHANT.) Mais c'eſt plus communément faire diverſes inflexions de voix, ſonores, agréables à l'oreille, par des Intervalles admis dans la Muſique, & dans les règles de la Modulation.

On *Chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable & ſonore, l'oreille plus ou moins juſte, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, & plus ou moins de pratique de l'Art du *Chant*. A quoi l'on doit ajouter, dans la Muſique imitative & théâtrale, le degré de ſenſibilité qui nous affecte plus ou moins des ſentimens que nous avons à rendre. On a auſſi plus ou moins de diſpoſition à *Chanter* ſelon le climat ſous lequel on eſt né, & ſelon le plus ou moins d'accent de ſa langue naturelle; car plus la langue eſt accentuée, & par conſéquent mélodieuſe & *chantante*, plus auſſi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *Chanter*.

On a fait un Art du *Chant*, c'eſt-à-dire que, des obſervations ſur les Voix qui *Chantoient* le mieux, on a compoſé

des règles pour faciliter & perfectionner l'usage de ce don naturel. (Voyez MAÎTRE A CHANTER.) Mais il reste bien des découvertes à faire sur la manière la plus facile, la plus courte & la plus sûre d'acquérir cet Art.

CHANTERELLE. *s. f.* Celle des cordes du Violon, & des Instrumens semblables, qui a le Son le plus aigu. On dit d'une Symphonie qu'elle ne quitte pas la *Chanterelle*, lorsqu'elle ne roulent qu'entre les Sons de cette Corde & ceux qui lui sont les plus voisins, comme sont presque toutes les Parties de Violon des Opéra de Lully & des Symphonies de son tems.

CHANTEUR, Musicien qui chante dans un Concert.

CHANTRE. *s. m.* Ceux qui chantent au Chœur dans les Eglises Catholiques, s'appellent *Chantres.* On ne dit point *Chanteur* à l'Eglise, ni *Chantre* dans un Concert.

Chez les Réformés on appelle *Chantre* celui qui entonne & soutient le chant des Pseaumes dans le Temple; il est assis au-dessous de la Chaire du Ministre sur le devant. Sa fonction exige une voix très-forte, capable de dominer sur celle de tout le peuple, & de se faire entendre jusqu'aux extrémités du temple. Quoiqu'il n'y ait ni prosodie ni Mésure dans notre manière de chanter les Pseaumes, & que le Chant en soit si lent qu'il est facile à chacun de le suivre, il me semble qu'il seroit nécessaire que le *Chantre* marquât une sorte de Mesure. La raison en est, que le *Chantre* se trouvant fort éloigné de certaines parties de l'Eglise, & le Son parcourant assez lentement ces grands intervalles, sa voix se fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déja pris un autre Ton, & commencé d'autres Notes; ce qui devient d'autant plus sensible en certains lieux, que le Son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre, que du milieu où est le *Chantre*, la masse d'air qui remplit le Temple, se trouve partagée à la fois en divers Sons fort discordans qui enjambent sans cesse les uns sur les autres & choquent fortement une oreille exercée; défaut que l'Orgue même ne fait qu'augmenter, parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *Chantre*, il ne donne le Ton que d'une extrémité.

Or le remede à cet inconvénient me paroît très-simple; car comme les rayons visuels se communiquent à l'instant de l'objet à l'œil, ou du moins avec une vitesse incomparable

ment plus grande que celle avec laquelle le Son se transmet du corps sonore à l'oreille ; il suffit de substituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du Temple, un Chant bien simultané & parfaitement d'Accord. Il ne faut pour cela que placer le *Chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de sa fonction, de manière qu'il soit à la vue de tout le monde, & qu'il se serve d'un bâton de Mesure dont le mouvement s'apperçoive aisément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier : car alors, avec la précaution de prolonger assez la première Note, pour que l'intonation en soit par-tout entendue avant qu'on poursuivre, tout le reste du Chant marchera bien ensemble, & la discordance dont je parle disparoîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un Chronomètre dont le mouvement seroit encore plus égal dans une Mesure si lente.

Il résulteroit de-là deux autres avantages ; l'un que, sans presque altérer le Chant des Pseaumes, il seroit aisé d'y introduire un peu de Prosodie, & d'y observer du moins les longues & les brèves les plus sensibles ; l'autre, que ce qu'il y a de monotonie & de langueur dans ce Chant, pourroit, selon la première intention de l'Auteur, être effacé par la Basse & les autres Parties, dont l'Harmonie est certainement la plus majestueuse & la plus sonore qu'il soit possible d'entendre.

CHAPEAU. *s. m.* Trait demi-circulaire, dont on couvre deux ou plusieurs Notes, & qu'on appelle plus communément *liaison*. (Voyez LIAISON.)

CHASSE. *s. f.* On donne ce nom à certains Airs ou à certaines Fanfares de Cors ou d'autres Instrumens qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des Tons que ces mêmes Cors donnent à la Chasse.

CHEVROTTER. *v. n.* C'est, au lieu de battre nettement & alternativement du gosier les deux sons qui forment la Cadence ou le Trill (*Voyez ces mots*), en battre un seul à coups précipités, comme plusieurs doubles croches détachées & à l'unisson ; ce qui se fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui sert alors de soupape ; en sorte qu'elle s'ouvre par secousses pour livrer passage à cet air, & se referme à chaque instant par une mé-

canique semblable à celle du Tremblant de l'Orgue. Le *Chevrottement* est la désagréable ressource de ceux qui n'ayant aucun Trill en cherchent l'imitation grossière ; mais l'oreille ne peut supporter cette substitution, & un seul *Chevrottement* au milieu du plus beau Chant du monde, suffit pour le rendre insupportable & ridicule.

CHIFFRER. C'est écrire sur les Notes de la Basse des Chiffres ou autres caractères indiquant les Accords que ces Notes doivent porter, pour servir de guide à l'Accompagnateur. (Voyez CHIFFRES, ACCORD.)

CHIFFRES. Caractères qu'on place au-dessus ou au-dessous des Notes de la Basse, pour indiquer les Accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caractères il y en ait plusieurs qui ne sont pas des *Chiffres*, on leur en a généralement donné le nom, parce que c'est la sorte de signes qui s'y présente le plus fréquemment.

Comme chaque Accord est composé de plusieurs Sons, s'il avoit fallu exprimer chacun de ces Sons par un *Chiffre*, on auroit tellement multiplié & embrouillé les *Chiffres*, que l'Accompagnateur n'auroit jamais eu le tems de les lire au moment de l'exécution. On s'est donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériser chaque Accord par un seul *Chiffre*; de sorte que ce *Chiffre* peut suffire pour indiquer, relativement à la Basse, l'espèce de l'Accord, & par conséquent tous les Sons qui doivent le composer. Il y a même un Accord qui se trouve chiffré en ne le chiffrant point; car selon la précision des *Chiffres* toute Note qui n'est point chiffrée, ou ne porte aucun Accord, ou porte l'Accord parfait.

Le *Chiffre* qui indique chaque Accord, est ordinairement celui qui répond au nom de l'Accord : ainsi l'Accord de seconde, se *Chiffre* 2; celui de Septième 7; celui de Sixte 6, &c. Il y a des Accords qui portent un double nom, & qu'on exprime aussi par un double *Chiffre* : tels sont les Accords de Sixte-Quarte, de Sixte-Quinte, de Septième-&-Sixte, &c. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans l'inconvénient qu'on vouloit éviter; mais comme la composition des *Chiffres* est venue du tems & du hazard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'est pas étonnant qu'il s'y trouve des fautes & des contradictions.

Voici une Table de tous les *Chiffres* pratiqués dans l'Accompagnement; sur quoi l'on observera qu'il y a plusieurs Accords qui se chiffrent diversement en différens Pays, ou dans le même pays par différens Auteurs, ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manières, afin que chacun, pour chiffrer, puisse choisir celle qui lui paroîtra la plus claire; &, pour Accompagner, rapporter chaque *Chiffre* à l'Accord qui lui convient, selon la manière de chiffrer de l'Auteur.



TABLE GÉNÉRALE

De tous les Chiffres de l'Accompagnement.

N. B. On a ajoûté une étoile à ceux qui sont plus usités en France aujourd'hui.

Chiffres.	Noms des Accords.
*	Accord parfait.
8	Idem.
5	Idem.
3	Idem.
5 3	Idem.
3 ♭	Accord parfait Tierce mineure.
♭ 3	Idem.
* ♭	Idem.
5 ♭	Idem.
3 ♯	Accord parfait Tierce majeure.
♯ 3	Idem.
* ♯	Idem.
5 ♯	Idem.
3 ♮	Accord parfait Tierce naturelle.
♮ 3	Idem.
* ♮	Idem.
5 ♮	Idem.
6 3	Accord de Sixte.

Chiffres.	Noms des Accords.
*6	Idem. Les différentes Sixtes dans cet Accord se marquent par un accident au Chiffre, comme les Tierces dans l'Accord parfait.
*6 4	Accord de Sixte-Quarte.
6	Idem.
7 5 3	Accord de Septième.
7 5	Idem.
7 3	Idem.
*7	Idem.
*7 ♯	Septième avec Tierce majeure.
*7 ♭	Avec Tierce mineure.
*7 ♮	Avec Tierce naturelle.

Chiffres. Noms des Accords.

7♭ . . . Accord de Septième mineure.

*♭7 . . . Idem.

7♯ . . . Accord de septième majeure.

*♯7 . . . Idem.

7♮ . . . De Septième naturelle.

*♮7 . . . Idem.

*7 5 . . . Septième avec la Quinte fausse.

7 5♭ . . . Idem.

*7 . . . . Septième diminuée

7♭ . . . Idem.

♭7 . . . Idem.

7♭ 5 . . Idem.

7♭ 5♭ . . Idem.

♭7 5 . . Idem.

♭7 ♭5 . . Idem.

7♭ 5♭ 3 . . Idem.

&c.

*♯7 . . . Septième superflue.

7♯ . . . Idem.

7 . . . . Idem.

7 2 . . . Idem.

7♯ 4 2 . . . Idem.

Chiffres. Noms des Accords.

♯7 5 4 2 . . . Idem.

&c.

7♯ 6♭ . . . Septième superflue avec Sixte-mineure.

*x7 ♭6 . . . Idem.

x7 6♭ 2 . . . Idem.

x7 ♭6 4 . . . Idem.

&c.

*7 2 . . . Septième & Seconde.

6 *5 . . . Grande Sixte.

6 . . . . Idem.

*5 . . . . Fausse-Quinte.

5♭ . . . Idem.

♭5 . . . Idem.

6 ♭5 . . . Idem.

6 5 . . . Idem.

6 5 . . . Fausse-Quinte & Sixte majeure.

*x6 5 . . . Idem.

x6 ♭5 . . . Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
6X 5±	... Idem.
4 3	... Petite Sixte.
6 4 3	... Idem.
*6	.... Idem.
6	..... Idem.
x6	..... Idem, majeure.
x6 4 3	... Idem.
	&c.
*x6	.... Petite Sixte superflue.
x6 4 3	... Idem.
X6	... Idem.
x6 5 3	... Id. avec la Quinte.
x6 5	... Idem.
6 4 3	... Petite-Sixte avec la Quarte superflue.
6 x4 3	... Idem.
6 *x4	... Idem.
x4 3	... Idem.
* 2	... Accord de Seconde.

Chiffres.	Noms des Accords.
4 2	... Idem.
6 2	... Idem.
* 5 2	... Seconde & Quinte.
6 4	... Triton.
6 4x	... Idem.
6 x4	... Idem.
6 4	... Idem.
6 4 2	.... Idem.
4 2	... Idem.
4x 2	... Idem.
x4 2	... Idem.
4x	... Idem.
*x4	.... Idem.
4	.... Idem.
4x 3±	... Triton avec Tierce mineure.
* 4 ±	... Idem.
6 4 3±	... Idem.
*x4 ±	... Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
*x2	. . . Seconde superflue.
x4 x2	. . . Idem.
4 2	. . . Idem.
6 4 2	. . . Idem. &c.
*9	. . . . Accord de Neuviè-me.
9 5	. . . Idem.
9 3	. . . Idem.
* 9 7	. . . Neuviéme avec la Septième.
9 7 5	. . . Idem.
* 4	. . . . Quarte ou onzième.
5 4	. . . Idem.
* 4 9	. . . Quarte & Neuvième.
* 4 7	. . . Septième & Quarte.
*x5	. . . Quinte superflue.
5x	. . . Idem.
x5 9	. . . Idem.
x5 9 7	. . . Idem.
*x5 ±4	. . . Quinte superflue & Quarte.
5x 4±	. . . Idem.
* 7 6	. . . Septième & Sixte.
* 9 6	. . . Neuvième & Sixte.

Fin de la Table des Chiffres.

Quelques Auteurs avoient introduit l'usage de couvrir d'un trait toutes les Notes de la Basse qui passoient sous un même Accord; c'est ainsi que les jolies Cantates de Monsieur Clerambault sont chiffrées: mais cette invention étoit trop commode pour durer; elle montroit aussi trop clairement à l'œil toutes les syncopes d'Harmonie. Aujourd'hui quand on soutient le même Accord sous quatre différentes Notes de Basse, ce sont quatre Chiffres différens qu'on leur fait porter, de sorte que l'Ac-

compagnateur, induit en erreur, se hâte de chercher l'Accord même qu'il a sous la main. Mais c'est la mode en France de charger les Basses d'une confusion de *Chiffres* inutiles : on chiffre tout, jusqu'aux Accords les plus évidens, & celui qui met le plus de chiffres croit être le plus savant. Une Basse ainsi hérissée de *Chiffres* triviaux rebute l'Accompagnateur & lui fait souvent négliger les *Chiffres* nécessaires. L'Auteur doit supposer, ce me semble, que l'Accompagnateur sait les élémens de l'Accompagnement, qu'il sait placer une Sixte sur une Médiante, une Fausse-Quinte sur une Note sensible, une Septième sur une Dominante, *&c.* Il ne doit donc pas chiffrer des Accords de cette évidence, à moins qu'il ne faille annoncer un changement de Ton. Les *Chiffres* ne sont faits que pour déterminer le choix de l'Harmonie dans les cas douteux, ou le choix des Sons dans les Accords qu'on ne doit pas remplir. Du reste, c'est très-bien fait d'avoir des Basses chiffrées exprès pour les Ecoliers. Il faut que les *Chiffres* montrent à ceux-ci l'application des Règles ; pour les Maîtres, il suffit d'indiquer les exceptions.

M. Rameau, dans sa Dissertation sur les différentes Méthodes d'Accompagnement, a trouvé un grand nombre de défauts dans les *Chiffres* établis. Il a fait voir qu'ils sont trop nombreux & pourtant insuffisans, obscurs, équivoques ; qu'ils multiplient inutilement les Accords, & qu'ils n'en montrent en aucune manière la liaison.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *Chiffres* aux Notes arbitraires de la Basse-continue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'Harmonie fondamentale. La Basse-continue fait, sans doute, une partie de l'Harmonie ; mais elle n'en fait pas le fondement : cette Harmonie est indépendante des Notes de cette Basse, & elle a son progrès déterminé auquel la Basse même doit assujettir sa marche. En faisant dépendre les Accords & les *Chiffres* qui les annoncent des Notes de la Basse & de leurs différentes marches, on ne montre que des combinaisons de l'Harmonie au lieu d'en montrer la base, on multiplie à l'infini le petit nombre des Accords fondamentaux, & l'on force, en quelque sorte, l'Accompagnateur de perdre de vue à chaque instant la véritable succession harmonique.

Après avoir fait des très-bonnes observations sur la mé-

canique des doigts dans la pratique de l'Accompagnement, M. Rameau propose de substituer à nos *Chiffres* d'autres *Chiffres* beaucoup plus simples, qui rendent cet Accompagnement tout-à-fait indépendant de la Basse-continue; de sorte que, sans égard à cette Basse & même sans la voir, on accompagneroit sur les *Chiffres* seuls avec plus de précision qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la Basse & des *Chiffres*.

Les *Chiffres* inventés par M. Rameau indiquent deux choses. 1°. l'Harmonie fondamentale dans les Accords parfaits qui n'ont aucune succession nécessaire, mais qui constatent toujours le Ton. 2°. la succession harmonique déterminée par la marche régulière des doigts dans les Accords dissonnans.

Tout cela se fait au moyen de sept *Chiffres* seulement. I. Une lettre de la Gamme indique le Ton, la Tonique & son Accord: si l'on passe d'un Accord parfait à un autre, on change de Ton; c'est l'affaire d'une nouvelle lettre. II. Pour passer de la Tonique à un Accord dissonnant, M. Rameau n'admet que six manières, à chacune desquelles il assigne un caractère particulier, savoir:

1. Un X pour l'Accord sensible: pour la Septième diminuée il suffit d'ajouter un Bémol sous cet X.
2. Un 2 pour l'Accord de Seconde sur la Tonique.
3. Un 7 pour son Accord de Septième.
4. Cette abbréviation *aj.* pour sa Sixte-ajoûtée.
5. Ces deux *Chiffres* $\frac{4}{3}$ relatifs à cette Tonique pour l'Accord qu'il appelle de Tierce-Quarte, & qui revient à l'Accord de Neuvième sur la seconde Note.
6. Enfin ce *Chiffre* 4 pour l'Accord de Quarte-&-Quinte sur la Dominante.

III. Un Accord dissonnant est suivi d'un Accord parfait ou d'un autre Accord dissonnant: dans le premier cas, l'Accord s'indique pas une lettre; le second se rapport à la mécanique des doigts: (Voyez DOIGTER.) C'est un doigt qui doit descendre diatoniquement, ou deux, ou trois. On indique cela par autant de points l'un sur l'autre, qu'il faut descendre de doigts. Les doigts qui doivent descendre par préférence sont indiqués par la mécanique; les Dièses ou Bémols qu'ils doivent faire sont connus par le Ton ou substitués dans les Chiffres aux points correspondans: ou

bien, dans le Chromatique & l'Enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en descendant ou en montant depuis le signe d'une Note connue pour marquer qu'elle doit descendre ou monter d'un semi-Ton. Ainsi tout est prévu, & ce petit nombre de Signes suffit pour exprimer toute bonne Harmonie possible.

On sent bien qu'il faut supposer ici que toute Dissonance se sauve en descendant; car s'il y en avoit qui se dussent sauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts ascendantes dans des Accords dissonnans, les points de M. Rameau seroient insuffisans pour exprimer cela.

Quelque simple que soit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroisse pour la pratique, elle n'a point eu de cours; peut-être a-t-on cru que les *Chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en substituer un autre: car s'il simplifie les Signes, s'il diminue le nombre des Accords, non-seulement il n'exprime point encore la véritable Harmonie fondamentale; mais il rend, de plus, ces Signes tellement dépendans les uns des autres, que si l'on vient à s'égarer ou à se distraire un instant, à prendre un doigt pour un autre, on est perdu sans ressource; les points ne signifient plus rien, plus de moyen de se remettre jusqu'à un nouvel Accord parfait. Mais avec tant de raisons de préférence n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejetter la méthode de M. Rameau? Elle étoit nouvelle; elle étoit proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux: voilà condamnation.

CHŒUR. *s. f.* Morceau d'Harmonie complette à quatre Parties ou plus, chanté à la fois par toutes les Voix & joué par tout l'Orchestre. On cherche dans les *Chœurs* un bruit agréable & harmonieux qui charme & remplisse l'oreille. Un beau *Chœur* est le chef-d'œuvre d'un commençant, & c'est par ce genre d'ouvrage qu'il se montre suffisamment instruit de toutes les règles de l'Harmonie. Les François passent, en France, pour réussir mieux dans cette Partie qu'aucune autre Nation de l'Europe.

Le *Chœur*, dans la Musique Françoise, s'appelle quelquefois *Grand-Chœur*, par opposition au *Petit-Chœur* qui est seulement composé de trois Parties, sçavoir deux Dessus & la Haute-contre qui leur sert de Basse. On fait de tems en tems entendre séparément ce *Petit-Chœur*, dont

la

la douceur contraste agréablement avec la bruyante Harmonie du grand.

On appelle encore *Petit-Chœur* à l'Opéra de Paris un certain nombre de meilleurs Instrumens de chaque genre qui forment comme un petit Orchestre particulier autour du Clavecin & de celui qui bat la Mesure. Ce *Petit Chœur* est destiné pour les Accompagnemens qui demandent le plus de délicatesse & de précision.

Il y a des Musiques à deux ou plusieurs *Chœurs* qui se répondent & chantent quelquefois tous ensemble. On en peut voir un exemple dans l'Opéra de Jephté. Mais cette pluralité de *Chœurs* simultanés qui se pratique assez souvent en Italie, est peu usitée en France: on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la composition n'en est pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de Musiciens pour l'exécuter.

CHORION. Nome de la Musique Grecque, qui se chantoit en l'honneur de la mère des Dieux, & qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien.

CHORISTE. *s. m.* Chanteur non récitant & qui ne chante que dans les Chœurs.

On appelle aussi Choristes les Chantres d'Eglise qui chantent au Chœur. *Une Antienne à deux Choristes.*

Quelques Musiciens étrangers donnent encore le nom de *Choriste* à un petit Instrument destiné à donner le Ton pour accorder les autres. (Voyez Ton.)

CHORUS. Faire *Chorus*, c'est répéter en Chœur, à l'Unisson, ce qui vient d'être chanté à voix seule.

CHRESES ou CHRESIS. Une des parties de l'ancienne Mélopée, qui apprend au Compositeur à mettre un tel arrangement dans la suite diatonique des Sons, qu'il en résulte une bonne Modulation & une Mélodie agréable. Cette Partie s'applique à différentes successions de Sons appellées par les Anciens, *Agoge*, *Etuhia*, *Anacamptos.* (Voyez Tirade.)

CHROMATIQUE *adj. pris quelquefois substantivement.* Genre de Musique qui procède par plusieurs semi-Tons consécutifs. Ce mot vient du Grec χρῶμα, qui signifie *couleur*, soit parce que les Grecs marquoient ce Genre par des caractères rouges ou diversement colorés; soit, disent les Auteurs, parce que le Genre *Chromatique* est moyen entre

les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc & le noir; ou, selon d'autres, parce que ce Genre varie & embellit le Diatonique par ses demi-Tons, qui font, dans la Musique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la Peinture.

Boèce attribue à Timothée de Milet, l'invention du Genre *Chromatique*; mais Athénée la donne à Epigonus.

Aristoxène divise ce Genre en trois espèces qu'il appelle *Molle*, *Hemiolion* & *Tonicum*, dont on trouvera les rapports, (*Pl.* M. *Fig.5.* *N°.* A) le Tétracorde étant supposé divisé en 60 parties égales.

Ptolomée ne divise ce même Genre qu'en deux espèces, *Molle* ou *Anticum*, qui procède par de plus petits Intervalles, & *Intensum*, dont les Intervalles sont plus grands. (*Même Fig. N°.* B.)

Aujourd'hui le Genre *Chromatique* consiste à donner une telle marche à la Basse-fondamentale, que les Parties de l'Harmonie, ou du moins quelques-unes, puissent procéder par semi-Tons, tant en montant qu'en descendant; ce qui se trouve plus fréquemment dans le Mode mineur, à cause des altérations auxquelles la Sixième & la Septième Note y sont sujettes par la nature même du Mode.

Les semi-Tons successifs pratiqués dans le *Chromatique* ne sont pas tous du même Genre, mais presque alternativement Mineurs & Majeurs, c'est-à-dire, *Chromatiques* & *Diatoniques*: car l'Intervalle d'un *Ton* mineur contient un semi-Ton mineur ou *Chromatique*, & un semi-Ton majeur ou Diatonique; Mesure que le Tempérament rend commune à tous les Tons: de sorte qu'on ne peut procéder par deux semi-Tons mineurs conjoints & successifs, sans entrer dans l'Enharmonique; mais deux semi-Tons majeurs se suivent deux fois dans l'ordre *Chromatique* de la Gamme.

La route élémentaire de la Basse-fondamentale pour engendrer le *Chromatique* ascendant, est de descendre de Tierce & remonter de Quarte alternativement, tous les Accords portant la Tierce majeure. Si la Basse-fondamentale procède de Dominante en Dominante par des Cadences parfaites évitées, elle engendre le *Chromatique* descendant. Pour produire à la fois l'un & l'autre, on entrelace la Cadence parfaite, & l'interrompue en les évitant.

Comme à chaque Note on change de Ton dans le *Chro-*

matique, il faut borner & regler ces Successions de peur de s'égarer. On se souviendra, pour cela, que l'espace le plus convenable pour les mouvemens *Chromatiques*, est entre la Dominante & la Tonique en montant, & entre la Tonique & la Dominante en descendant. Dans le Mode majeur on peut encore descendre chromatiquement de la Dominante sur la seconde Note. Ce passage est fort commun en Italie, &, malgré sa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le Genre *Chromatique* est admirable pour exprimer la douleur & l'affliction: ses Sons renforcés, en montant, arrachent l'ame. Il n'est pas moins énergique en descendant; on croit alors entendre de vrais gémissemens. Chargé de son Harmonie, ce même Genre devient propre à tout; mais son remplissage, en étouffant le Chant, lui ôte une partie de son expression; & c'est alors au caractère du Mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de son Harmonie. Au reste, plus ce Genre a d'énergie, moins il doit être prodigué. Semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bien-tôt, autant il charme sobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

CHRONOMETRE. *f. m.* Non générique des Instrumens qui servent à mesurer le Tems. Ce mot est composé de χρόνος, *Tems*, & de μέτρον, *Mesure*.

On dit, en ce sens, que les montres, les horloges sont des *Chronomètres*.

Il y a néanmoins quelques instrumens qu'on a appellés en particulier *Chronomètres*, & nommément un que M. Sauveur décrit dans ses principes d'Acoustique. C'étoit un Pendule particulier, qu'il destinoit à déterminer exactement les Mouvemens en Musique. L'Affilard, dans ses Principes dédiés aux Dames Religieuses, avoit mis à la tête de tous les Airs, des Chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce Pendule, pendant la durée de chaque Mesure.

Il y a une trentaine d'années qu'on vit paroître le projet d'un Instrument semblable, sous le nom de Métromètre, qui battoit la Mesure tout seul; mais il n'a réussi ni dans un tems, ni dans l'autre. Plusieurs prétendent, cependant, qu'il seroit fort à souhaiter qu'on eût un tel Instrument pour fixer avec précision le Tems de chaque Mesure dans

une Pièce de Musique : on conserveroit par ce moyen plus facilement le vrai Mouvement des Airs, sans lequel ils perdent leur caractère, & qu'on ne peut connoître, après la mort des Auteurs, que par une espèce de tradition fort sujette à s'éteindre ou à s'altérer. On se plaint déja que nous avons oublié les Mouvemens d'un grand nombre d'Airs, & il est à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eût pris la précaution dont je parle, & à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaisir d'entendre ces mêmes Airs tels que l'Auteur les faisoit exécuter.

A cela les Connoisseurs en Musique ne demeurent pas sans réponse. Ils objecteront, dit M. Diderot, (*Memoires sur différens sujets de Mathématiques*) contre tout *Chronomètre* en général, qu'il n'y a peut être pas dans un Air deux Mesures qui soient exactement de la même durée ; deux choses contribuant nécessairement à ralentir les unes, & à précipiter les autres, le goût & l'Harmonie dans les Piéces à plusieurs Parties; le goût & le pressentiment de l'Harmonie dans les *solo*. Un Musicien qui sait son Art, n'a pas joué quatre Mesures d'un Air, qu'il en saisit le caractère, & qu'il s'y abandonne; il n'y a que le plaisir de l'Harmonie qui le suspende. Il veut ici que les Accords soient frappés, là qu'ils soient dérobés; c'est-à-dire, qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une Mesure à l'autre, & même d'un Tems & d'un quart-de-Tems à celui qui le suit.

A la vérité, cette objection qui est d'une grande force pour la Musique Françoise, n'en auroit aucune pour l'Italienne, soumise irrémissiblement à la plus exacte Mesure : rien même ne montre mieux l'opposition parfaite de ces deux Musiques; puisque ce qui est beauté dans l'une, seroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la Musique Italienne tire son énergie de cet asservissement à la rigueur de la Mesure, la Françoise cherche la sienne à maîtriser à son gré cette même Mesure, à la presser, à la ralentir selon que l'exige le goût du Chant ou le degré de flexibilité des organes du Chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *Chronomètre*, il faut toujours, continue M. Diderot, commencer par rejetter tous ceux qu'on a proposés jusqu'à présent, parce

qu'on y a fait, du Musicien & du *Chronomètre*, deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre : cela n'a presque pas besoin d'être prouvé; il n'est pas possible que le Musicien ait, pendant toute sa Pièce, l'œil au mouvement, & l'oreille au bruit du Pendule, & s'il s'oublie un instant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajoûterai que, quelque Instrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la Mesure, il seroit impossible, quand même l'exécution en seroit de la dernière facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les Musiciens, gens confians, & faisant, comme bien d'autres, de leur propre goût la règle du bon, ne l'adopteroient jamais; ils laisseroient le *Chronomètre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractère & du vrai mouvement des Airs. Ainsi le seul bon *Chronomètre* que l'on puisse avoir, c'est un habile Musiciens qui ait du goût, qui ait bien lû la Musique qu'il doit faire exécuter, & qui sache en battre la Mesure. Machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

CIRCONVOLUTION. *s. f.* Terme de Plain-Chant. C'est une sorte de Périélèse qui se fait en insérant entre la pénultième & la dernière Note de l'intonation d'une Pièce de Chant, trois autres Notes; sçavoir une au-dessus & deux au-dessous de la dernière Note, lesquelles se lient avec elle, & forment un contour de Tierce avant que d'y arriver; comme si vous avez ces trois Notes *mi fa mi* pour terminer l'Intonation, vous y interpolerez par *Circonvolution* ces trois autres, *fa re re*, & vous aurez alors votre Intonation terminée de cette sorte, *mi fa fa re re mi*, &c. (Voyez Périélese.)

CITHARISTIQUE. *s. f.* Genre de Musique & de Poësie, approprié à l'accompagnement de la Cithare. Ce Genre, dont Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de Lyrique.

CLAVIER. *s. m.* Portée générale ou somme des Sons de tout le systême qui résulte de la position relative des trois Clefs. Cette position donne une étendue de douze Lignes, & par conséquent de vingt-quatre Degrés ou de trois Octaves & une Quarte. Tout ce qui excède en haut ou en bas cet espace, ne peut se noter qu'à l'aide d'une ou plusieurs Lignes postiches ou accidentelles, ajoutées aux cinq qui

composent la Portée d'une Clef. Voyez, (*Pl.* A *Fig.5.*) l'étendue générale du Clavier.

Les Notes ou touches diatoniques du *Clavier*, lesquelles sont toujours constantes, s'expriment par des Lettres de l'Alphabet, à la différence des Notes de la Gamme, qui étant mobiles & relatives à la Modulation, portent des noms qui expriment ces rapports. (Voyez GAMME & SOLFIER.)

Chaque Octave du *Clavier* comprend treize Sons, sept diatoniques & cinq chromatiques, représentés sur le *Clavier* instrumental par autant de touches. (Voyez *Pl.* I *Fig.*1.) Autrefois ces treize touches répondoient à quinze cordes; savoir, une de plus entre le *re* Dièse & le *mi* naturel, l'autre entre le *sol* Dièse & le *la*, & ces deux cordes qui formoient des Intervalles enharmoniques, & qu'on faisoit sonner à volonté au moyen de deux touches brisées, furent regardées alors comme la perfection du systême; mais, en vertu de nos règles de Modulation, ces deux ont été retranchées, parce qu'il en auroit fallu mettre par-tout. (Voyez CLEF, PORTÉE.

CLEF. *s. f.* Caractère de Musique qui se met au commencement d'une Portée, pour déterminer le Degré d'élévation de cette Portée dans le Clavier général, & indiquer les noms de toutes les Notes qu'elle contient dans la ligne de cette *Clef.*

Anciennement on appelloit *Clefs* les lettres par lesquelles on désignoit les Sons de la Gamme. Ainsi la lettre A étoit la *Clef* de la Note *la*, C la *Clef* d'*ut*, E la *Clef* de *mi*, &c. A mesure que le systême s'étendit, on sentit l'embarras & l'inutilité de cette multitude de *Clefs*. Gui d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *Clef* au commencement de chacune des lignes de la Portée; car il ne plaçoit point encore de Notes dans les espaces. Dans la suite on ne marqua plus qu'une des sept *Clefs* au commencement d'une des lignes seulement; celle-là suffisant pour fixer la position de toutes les autres, selon l'ordre naturel. Enfin de ces sept lignes ou *Clefs*, on en choisit quatre qu'on nomma *Claves signatæ* ou *Clefs marquées*, parce qu'on se contentoit d'en marquer une sur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres; encore en retrancha-t-on bien-tôt une des quatre; savoir, le Gamma dont on s'étoit servi pour désigner le *sol* d'en bas, c'est-à-dire,

l'Hypoproſlambanomène ajoûtée au ſyſtême des Grecs.

En effet Kircher prétend que ſi l'on eſt au fait des anciennes écritures, & qu'on examine bien la figure de nos *Clefs*, on trouvera qu'elles ſe rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la Note qu'elle repréſente. Ainſi la *Clef* de *ſol* étoit originairement un G ; la *Clef d'ut* un C, & la *Clef* de *fa* une F.

Nous avons donc trois *Clefs* à la Quinte l'une de l'autre. La *Clef* d'F *ut fa*, ou de *fa*, qui eſt la plus baſſe ; la *Clef d'ut* ou de C *ſol ut*, qui eſt une Quinte au-deſſus de la première ; & la *Clef* de *ſol* ou de G *re ſol*, qui eſt une Quinte au-deſſus de celle *d'ut*, dans l'ordre marqué *Pl.* A. *Fig.* 5. ſur quoi l'on doit remarquer que, par un reſte de l'ancien uſage, la *Clef* ſe poſe toujours ſur une ligne & jamais dans un eſpace. On doit ſavoir auſſi que la *Clef* de *fa* ſe fait de trois manières différentes ; l'une dans la Muſique imprimée ; une autre dans la Muſique écrite ou gravée, & la dernière dans le Plain-Chant. Voyez ces trois Figures, (*Pl.* M. *Fig.* 8.)

En ajoûtant quatre lignes au-deſſus de la *Clef* de *ſol*, & trois lignes au-deſſous de la *Clef* de *fa*, ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes ſtables, on voit que le ſyſtême total des Notes qu'on peut placer ſur les Degrés relatifs à ces *Clefs* ſe monte à vingt-quatre, c'eſt-à-dire, trois Octaves & une Quarte, depuis le *fa* qui ſe trouve au-deſſous de la première ligne, juſqu'au *ſi* qui ſe trouve au-deſſus de la dernière, & tout cela forme enſemble ce qu'on appelle *le Clavier général* ; par où l'on peut juger que cette étendue à fait long-tems celle du ſyſtême, Aujourd'hui qu'il acquiert ſans ceſſe des nouveaux Degrés, tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces Degrés ſur des lignes poſtiches qu'on ajoûte en haut ou en bas, ſelon le beſoin.

Au lieu de joindre enſemble toutes les lignes comme j'ai fait, (*Pl.* A. *Fig.* 5.) pour marquer le rapport des *Clefs*, on les ſépare de cinq en cinq, parce que c'eſt-à-peu-près aux Degrés compris dans cet eſpace qu'eſt bornée l'étendue d'une voix commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *Portée*, & l'on y met une *Clef* pour déterminer le nom des Notes, le lieu des ſemi-Tons, & montrer quelle place la Portée occupe dans le Clavier.

De quelque manière qu'on prenne, dans le Clavier, cinq lignes consécutives, on y trouve une *Clef* comprise, & quelquefois deux; auquel cas on en retranche une comme inutile. L'usage a même prescrit celle des deux qu'il faut retrancher, & celle qu'il faut poser; ce qui a fixé aussi le nombre des positions assignées à chaque *Clef*.

Si je fais une portée des cinq premières lignes du Clavier, en commençant par le bas j'y trouve, la *Clef* de *fa* sur la quatrième ligne: voilà donc une position de *Clef*, & cette position appartient évidemment aux Notes les plus graves; aussi est-elle celle de la *Clef* de Basse.

Si je veux gagner une Tierce dans le haut, il faut ajoûter une ligne au-dessus; il en faut donc retrancher une au-dessous, autrement la portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *Clef* de *fa* se trouve transportée de la quatrième ligne à la troisième, & la *Clef* d'*ut* se trouve aussi sur la cinquième; mais comme deux *Clefs* sont inutiles, on retranche ici celle d'*ut*. On voit que la Portée de cette *Clef* est d'une Tierce plus élevée que la précédente.

En abandonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troisième Portée où la *Clef* de *fa* se trouveroit sur la deuxième ligne, & celle d'*ut* sur la quatrième. Ici l'on abandonne la *Clef* de *fa*, & l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une Tierce à l'aigu, & on l'a perdue au grave.

En continuant ainsi de ligne en ligne, on passe successivement par quatre positions différentes de la *Clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *sol*, on la trouve posée sur la deuxième ligne, & puis sur la première; cette position embrasse les cinq plus hautes lignes, & donne le Diapason le plus aigu que l'on puisse établir par les *Clefs*.

On peut voir, (*Pl. A. Fig. 6*,) cette succession des *Clefs* du grave à l'aigu; ce qui fait en tout huit Portées, *Clefs*, ou Positions de *Clefs* différentes.

De quelque caractere que puisse être une Voix ou un Instrument, pourvu que son étendue n'excede pas à l'aigu ou au grave celle du Clavier général, on peut, dans ce nombre, lui trouver une Portée & une *Clef* convenables, & il y en a en effet de déterminées pour toutes les Parties de la Musique. (Voyez PARTIES.) Si l'étendue d'une Partie est fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajoûter

au-dessus ou au-dessous devienne incommode, alors on change la *Clef* dans le courant de l'Air. On voit clairement par la figure, quelle *Clef* il faudroit prendre pour élever ou baisser la Portée, de quelque *Clef* qu'elle soit armée actuellement.

On voix aussi que, pour rapporter une *Clef* à l'autre, il faut les rapporter toutes deux sur le Clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque Note de l'une des *Clefs* est à l'égard de l'autre. C'est par cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aisément les Partitions.

Il suit de cette méchanique qu'on peut placer telle Note qu'on voudra de la Gamme sur une ligne ou sur un espace quelconque de la Portée : puisqu'on a le choix de huit différentes Positions, nombre des Notes de l'Octave. Ainsi l'on pourroit Noter un Air entier sur la même ligne, en changeant la *Clef* à chaque Degré. La Figure 7 montre par la suite des *Clefs* la suite des Notes *re fa la ut mi sol si re*, montant de Tierce en Tierce, & toutes placées sur la même ligne. La Figure suivante 8 représente sur la suite des mêmes *Clefs* la Note *ut* qui paroît descendre de Tierce en Tierce sur toutes les lignes de la Portée, & au-delà, & qui cependant, au moyen des changemens de *Clef*, garde toujours l'Unisson. C'est sur des exemples semblables qu'on doit s'exercer pour connoître au premier coup d'œil le jeu de toutes les *Clefs*.

Il y a deux de leurs positions, savoir, la *Clef* de *sol* sur la première ligne & la *Clef* de *fa* sur la troisième, dont l'usage paroît s'abolir de jour en jour. La première peut sembler moins nécessaire puisqu'elle ne rend qu'une position toute semblable à celle de *fa* sur la quatrième ligne, dont elle diffère pourtant de deux Octaves. Pour la *Clef* de *fa*, il est évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troisième ligne, on n'aura plus de position équivalente, & que la composition du Clavier, qui est complette aujourd'hui, deviendra par-là défectueuse.

CLEF TRANSPOSÉE. On appelle ainsi toute *Clef* armée de Dièses ou de Bémols. Ces signes y servent à changer le lieu des deux semi-Tons de l'Octave, comme je l'ai expliqué au *Bémol*, & à établir l'ordre naturel de la Gamme, sur quelque Degré de l'Echelle qu'on veuille choisir.

La nécessité de ces altérations naît de la similitude des

Modes dans tous les Tons: car comme il n'y a qu'une formule pour le Mode majeur, il faut que tous les Degrés de ce Mode se trouvent ordonnés de la même façon sur leur Tonique; ce qui ne peut se faire qu'à l'aide des Dièses ou des Bémols. Il en est de même du Mode mineur; mais comme la même combinaison qui donne la formule pour un Ton majeur, la donne aussi pour un Ton mineur sur une autre Tonique, (Voyez MODE.) il s'ensuit que pour les vingt-quatre Modes il suffit de douze combinaisons: or si avec la Gamme naturelle on compte six modifications par Dièses, & cinq par Bémols, ou six par Bémols & cinq par Dièses, on trouvera ces douze combinaisons auxquelles se bornent toutes les variétés possibles de Tons & de Modes dans le Systême établi.

J'explique, aux mots *Dièse* & *Bémol*, l'ordre selon lequel ils doivent être placés à la *Clef*. Mais pour transposer tout d'un coup la *Clef* convenablement à un Ton ou Mode quelconque, voici une formule générale trouvée par M. de Boisgelou, Conseiller au Grand-Conseil, & qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant *l'ut* naturel pour terme de comparaison, nous appellerons Intervalles mineurs la Quarte *ut fa*, & tous les Intervalles du même *ut* à une Note bémolisée quelconque; tout autre Intervalle est majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par Dièse la Note supérieure d'un Intervalle majeur, parce qu'alors on feroit un Intervalle superflu: mais il faut chercher la même chose par Bémol; ce qui donnera un Intervalle mineur. Ainsi l'on ne composera pas en *la* Dièse, parce que la Sixte *ut la* étant majeure naturellement, deviendroit superflue par ce Dièse; mais on prendra la Note *si* Bémol, qui donne la même touche par un Intervalle mineur; ce qui rentre dans la règle.

On trouvera, (*Pl.* N. *Fig* 5.) une Table des douze Sons de l'Octave divisée par Intervalles majeurs & mineurs, sur laquelle on transposera la *Clef* de la manière suivante, selon le Ton & le Mode où l'on veut composer.

Ayant pris une de ces douze Notes pour Tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord si l'Intervalle qu'elle fait avec *ut* est majeur ou mineur: s'il est majeur, il faut des Dièses; s'il est mineur, il faut des Bémols. Si cette Note est *l'ut* lui-même, l'Intervalle est nul, & il ne faut ni Bémol ni Dièse.

Pour déterminer à présent combien il faut de Dièses ou de Bémols, soit *a* le nombre qui exprime l'Intervalle d'*ut* à la Note en question. La formule par Dièses sera $\frac{\overline{a-1}\times 2}{7}$, & le reste donnera le nombre des Dièses qu'il faut mettre à la *Clef*. La formule par Bémols sera $\frac{\overline{a-1}\times 5}{7}$, & le reste sera le nombre des Bémols qu'il faut mettre à la *Clef*.

Je veux, par exemple, composer en *la* Mode majeur. Je vois d'abord qu'il faut de Dièses, parce que *la* fait un Intervalle majeur avec *ut*. L'Intervalle est une Sixte dont le nombre est 6; j'en retranche 1; je multiplie le reste 5 par 2, & du produit 10 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai le reste 3 qui marque le nombre des Dièses dont il faut armer la *Clef* pour le Ton majeur de *la*.

Que si je veux prendre *fa* Mode majeur, je vois, par la Table, que l'Intervalle est mineur, & qu'il faut par conséquent des Bémols. Je retranche donc 1 du nombre 4 de l'Intervalle; je multiplie par 5 le reste 3, & du produit 15 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai 1 de reste: c'est un Bémol qu'il faut mettre à la *Clef*.

On voit par-là que le nombre de Dièses ou des Bémols de la *Clef* ne peut jamais passer six, puisqu'ils doivent être le reste d'une division par sept.

Pour les Tons mineurs il faut appliquer la même formule des Tons majeurs, non sur la Tonique, mais sur la Note qui est une Tierce mineure au-dessus de cette même Tonique, sur sa Médiante.

Ainsi, pour composer en *si* Mode mineur, je transposerai la *Clef* comme pour le Ton majeur de *re*. Pour *fa* Dièse mineur, je la transposerai comme pour *la* majeur, *&c.*

Les Musiciens ne déterminent les Transpositions qu'à force de pratique, ou en tâtonnant; mais la règle que je donne est démontrée, générale & sans exception.

COMARCHIOS. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

COMMA. *s. m.* Petit Intervalle qui se trouve, dans quelques cas, entre deux Sons produits sous le même nom par des progressions différentes.

On distingue trois espèces de *Comma*. 1°. Le mineur, dont la raison est de 2025 à 2048; ce qui est la quantité

dont le *ſi* Dièſe, quatrième Quinte de *ſol* Dièſe pris comme Tierce majeure de *mi*, eſt ſurpaſſé par l'*ut* naturel qui lui correſpond. Ce *Comma* eſt la différence du ſemi-Ton majeur au ſemi-Ton moyen.

2°. Le *Comma* majeur eſt celui qui ſe trouve entre le *mi* produit par la progreſſion triple comme quatrième Quinte en commençant par *ut*, & le même *mi*, ou ſa réplique, conſidéré comme Tierce majeure de ce même *ut*. La raiſon en eſt de 80 à 81. C'eſt le *Comma* ordinaire, & il eſt la différence du Ton majeur au Ton mineur.

3°. Enfin le *Comma* maxime qu'on appelle *Comma* de Pythagore, a ſon rapport de 524288 à 531441, & il eſt l'excès du *ſi* Dièſe produit par la progreſſion triple comme douzième Quinte de l'*ut* ſur le même *ut* élevé par ſes Octaves au Degré correſpondant.

Les Muſiciens entendent par *Comma* la huitième ou la neuvième partie du Ton, la moitié de ce qu'ils appellent un quart-de-Ton. Mais on peut aſſurer qu'ils ne ſçavent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainſi, puiſque pour des oreilles comme les nôtres un ſi petit Intervalle n'eſt appréciable que par le calcul. (Voyez INTERVALLE.)

COMPAIR, *adj. corrélatif de lui-même.* Les Tons *Compairs* dans le Plain-Chant, ſont l'authente & le plagal qui lui correſpond. Ainſi le premier Ton eſt *Compair* avec le ſecond ; le troiſième avec le quatrième, & ainſi de ſuite : chaque Ton pair eſt *Compair* avec l'impair qui le précède. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

COMPLÉMENT d'un Intervalle eſt la quantité qui lui manque pour arriver à l'Octave : ainſi la Seconde & la Septième, la Tierce & la Sixte, la Quarte & la Quinte ſont *Complémens* l'une de l'autre. Quand il n'eſt queſtion que d'un Intervalle, *Complément* & *Renverſement* ſont la même choſe. Quant aux eſpèces, le juſte eſt *Complément* du juſte, le majeur du mineur, le ſuperflu du diminué, & réciproquement. (Voyez INTERVALLE.)

COMPOSÉ. *adj.* Ce mot a trois ſens en Muſique ; deux par rapport aux Intervalles & un rapport à la Meſure.

I. Tout intervalle qui paſſe l'étendue de l'Octave eſt un Intervalle *Composé*, parce qu'en retranchant l'Octave on ſimplifie l'Intervalle ſans le changer. Ainſi la Neuvième, la Dixième, la Douzième ſont des Intervalles *Composés* ; le

premier, de la Seconde & de l'Octave; le deuxième, de la Tierce & de l'Octave; le troisième, de la Quinte & de l'Octave, *&c.*

II. Tout Intervalle qu'on peut diviser musicalement en deux Intervalles peut encore être considéré comme *Composé.* Ainsi la Quinte est *composée* de deux Tierces, la Tierce de deux Secondes; la Seconde majeure de deux semi-Tons; mais le semi-Ton n'est point *Composé*, parce qu'on ne peut plus le diviser ni sur le Clavier ni par Notes. C'est le sens du discours qui, des deux précédentes acceptions, doit déterminer celle selon laquelle un Intervalle est *Composé.*

III. On appelle *Mesures Composées* toutes celles qui sont désignées par deux chiffres. (Voyez MESURE.)

COMPOSER. *v. a.* Inventer de la Musique nouvelle, selon les règles de l'Art.

COMPOSITEUR. *f. m.* Celui qui compose de la Musique ou qui fait les règles de la Composition. Voyez, au mot COMPOSITION, l'exposé des connoissances nécessaires pour savoir composer. Ce n'est pas encore assez pour former un vrai *Compositeur.* Toute la science possible ne suffit point sans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puisse faire, quelque acquis que l'on puisse avoir, il faut être né pour cet Art; autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en est du *Compositeur* comme du Poëte: si la Nature en naissant ne l'a formé tel;

S'il n'a reçu du Ciel l'influence secrette,
Pour lui Phébus est sourd & Pégase est retif.

Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bisarre & capricieux qui sème par-tout le baroque & le difficile, qui ne sait orner l'Harmonie qu'à force de Dissonnances, de contrastes & de bruit. C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *Compositeur* malgré lui, qui lui inspire incessamment des Chants nouveaux & toujours agréables; des expressions vives, naturelles & qui vont au cœur; une Harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce & pare le Chant sans l'étouffer. C'est ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'Harmonie; Leo, Pergolèse, Hasse, Terradéglias, Galuppi dans celui du bon goût & de l'expression.

COMPOSITION. *s. f.* C'est l'Art d'inventer & d'écrire des Chants, de les accompagner d'une Harmonie convenable, de faire, en un mot, une Pièce complette de Musique avec toutes ses Parties.

La connoissance de l'Harmonie & de ses règles est le fondement de la *Composition.* Sans doute il faut savoir remplir des Accords, préparer, sauver des Dissonnances, trouver des Basses-fondamentales & posséder toutes les autres petites connoissances élémentaires; mais avec les seules règles de l'Harmonie on n'est pas plus près de savoir la *Composition*, qu'on ne l'est d'être un Orateur avec celles de la Grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoître la portée & le caractère des Voix & des Instrumens, les Chants qui sont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas; sentir le caractère des différentes Mesures, celui des différentes Modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos; savoir toutes les règles particulières établies par convention, par goût, par caprice ou par pédanterie, comme les Fugues, les Imitations, les sujets contraints, *&c.* Toutes ces choses ne sont encore que des préparatifs à la *Composition*: mais il faut trouver en soi-même la source des beaux Chants de la grande Harmonie, les Tableaux, l'expression; être enfin capable de saisir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en suivre les convenances de toute espèce, & de se remplir de l'esprit du Poëte sans s'amuser à courir après les mots. C'est avec raison que nos Musiciens ont donné le nom de paroles aux Poëmes qu'ils mettent en Chant. On voit bien, par leur manière de les rendre, que ce ne sont en effet, pour eux, que des paroles. Il semble, sur-tout depuis quelques années, que les règles des Accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, & que l'Harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'Art en général. Tous nos Artistes savent le remplissage, à peine en avons-nous qui sachent la *Composition.*

Au reste, quoique les règles fondamentales du Contrepoint soient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur selon le nombre des Parties; car à mesure qu'il y a plus de Parties, la *Composition* devient plus difficile, & les régles sont moins sévères. La *Composition* à deux Parties

s'appelle *Duo*, quand les deux Parties chantent également, c'est-à-dire, quand le sujet se trouve partagé entr'elles. Que si le sujet est dans une Partie seulement, & que l'autre ne fasse qu'accompagner, on appelle alors la première *Recit* ou *Solo*; & l'autre, *Accompagnement* ou *Basse-continue*, si c'est une Basse. Il en est de même du *Trio* ou de la *Composition* à trois Parties, du *Quatuor*, du *Quinque*, &c. (Voyez ces mots.)

On donne aussi le nom de *Compositions* aux Pièces mêmes de Musique faites dans les règles de la *Composition* : c'est pourquoi les *Duo*, *Trio*, *Quatuor* dont je viens de parler, s'appellent des *Compositions*.

On compose ou pour les Voix seulement, ou pour les Instrumens, ou pour les Instrumens & les Voix. Le Plain-Chant & les Chansons sont les seules *Compositions* qui ne soient que pour les Voix; encore y joint-on souvent quelque Instrument pour les soutenir. Les *Compositions* instrumentales sont pour un Chœur d'Orchestre, & alors elles s'appellent *Symphonies*, *Concerts*; ou pour quelque espèce particulière d'Instrument, & elles s'appellent *Pièces*, *Sonates*. (Voyez ces mots.)

Quant aux *Compositions* destinées pour les Voix & pour les Intrumens, elles se divisent communément en deux espèces principales; sçavoir, Musique Latine ou Musique d'Eglise; & Musique Françoise. Les Musiques destinées pour l'Eglise, soit Pseaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, portent en général le nom de *Mottets.* (Voyez MOTTET.) La musique Françoise se divise encore en Musique de Théâtre, comme nos Opéra, & en Musique de Chambre, comme nos Cantates ou Cantatilles. (Voyez CANTATE, OPÉRA.)

Généralement la *Composition* Latine passe pour demander plus de science & de règles, & la Françoise plus de génie & de goût.

Dans une *Composition* l'Auteur a pour sujet le Son physiquement considéré, & pour objet le seul plaisir de l'oreille; ou bien il s'élève à la Musique imitative & cherche à émouvoir ses Auditeurs par des effets moraux. Au premier égard il suffit qu'il cherche de beaux Sons & des Accords agréables; mais au second il doit considérer la Musique par ses rapports aux accens de la voix humaine, & par les con-

formités possibles entre les Sons harmoniquement combinés & les objets imitables. On trouvera dans l'article *Opéra* quelques idées sur les moyens d'élever & d'ennoblir l'Art, en faisant, de la Musique, une langue plus éloquente que le discours même.

CONCERT. *s. m.* Assemblée de Musiciens qui exécutent des Pièces de Musique Vocale & Instrumentale. On ne se sert guères du mot de *Concert* que pour une assemblée d'au moins sept ou huit Musiciens, & pour une Musique à plusieurs Parties. Quant aux Anciens, comme ils ne connoissoient pas le Contre-point, leurs *Concerts* ne s'exécutoient qu'à l'unisson ou à l'Octave; & ils en avoient rarement ailleurs qu'aux Théâtres & dans les Temples.

CONCERT SPIRITUEL. *Concert* qui tient lieu de Spectacle public à Paris, durant les tems que les autres Spectacles sont fermés. Il est établi au Château des Tuileries; les Concertans y sont très-nombreux & la Salle est fort bien décorée. On y exécute des Mottets, des Symphonies, & l'on se donne aussi le plaisir d'y défigurer de tems en tems quelques Airs Italiens.

CONCERTANT. *adj.* Parties *Concertantes* sont, selon l'Abbé Brossard, celles qui ont quelque chose à réciter dans une Pièce ou dans un *Concert*, & ce mot sert à les distinguer des parties qui ne sont que de Chœur.

Il est vieilli dans ce sens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui Parties Récitantes: mais on se sert de celui de *Concertant* en parlant du nombre de Musiciens qui exécutent dans un *Concert*, & l'on dira : *Nous étions vingt-cinq* Concertans. *Une assemblée de huit à dix* Concertans.

CONCERTO. *s. m.* Mot Italien francisé, qui signifie généralement une Simphonie faite pour être exécutée par tout un Orchestre; mais on appelle plus particulièrement *Concerto* une pièce faite pour quelque Instrument particulier, qui joue seul de tems en tems avec un simple Accompagnement, après un commencement en grand Orchestre; & la Pièce continue ainsi toujours alternativément entre le même Instrument récitant, & l'Orchestre en Chœur. Quant aux *Concerto* où tout se joue en Rippiéno, & où nul Instrument ne récite, les François les appellent quelquefois *Trio*, & les Italiens *Sinfonie*.

CONCORDANT, ou *Basse-Taille* ou *Baryton*; celle des

des Parties de la Musique qui tient le milieu entre la Taille & la Basse. Le nom de *Concordant* n'est guère en usage que dans les Musiques d'Eglise, non plus que la Partie qu'il désigne. Par-tout ailleurs cette Partie s'appelle Basse-Taille & se confond avec la Basse. Le *Concordant* est proprement la Partie qu'en Italie on appelle *Tenor*. (Voyez PARTIES.)

CONCOURS. *s. m.* Assemblée de Musiciens & de connoisseurs autorisés, dans laquelle une place vacante de Maître de Musique ou d'Organiste est emportée, à la pluralité des suffrages, par celui qui a fait le meilleur Mottet, ou qui s'est distingué par la meilleure exécution.

Le *Concours* étoit en usage autrefois dans la plupart des Cathédrales; mais dans ces tems malheureux où l'esprit d'intrigue s'est emparé de tous les états, il est naturel que le *Concours* s'abolisse insensiblement, & qu'on lui substitue des moyens plus aisés de donner à la faveur ou à l'intérêt, le prix qu'on doit au talent & au mérite.

CONJOINT. *adj.* Tétracorde *Conjoint* est, dans l'ancienne Musique, celui dont la corde la plus grave est à l'unisson de la corde la plus aiguë du Tétracorde qui est immédiatement au-dessous de lui; ou dont la corde la plus aiguë est à l'unisson de la plus grave du Tétracorde qui est immédiatement au-dessus de lui. Ainsi, dans le systême des Grecs, tous les cinq Tétracordes sont *conjoints* par quelque côté; sçavoir, 1°. le Tétracorde Méson *conjoint* au Tétracorde Hypaton; 2°. le Tétracorde Synnéménon *conjoint* au Tétracorde Méson; 3°. le Tétracorde Hyperboléon *conjoint* au Tétracorde Diezeugménon: & comme le Tétracorde auquel un autre étoit *conjoint* lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout six Tétracordes; c'est-à-dire, plus qu'il n'y en avoit dans le systême, si le Trétracorde Méson étant *conjoint* par ses deux extrémités, n'eût été pris deux fois pour une.

Parmi nous, *Conjoint* se dit d'un intervalle ou Degré. On appelle Degrés *conjoints* ceux qui sont tellement disposés entr'eux, que le Son le plus aigu du Degré inférieur, se trouve à l'unisson du Son le plus grave du Degré supérieur. Il faut de plus qu'aucun des Degrés *conjoints* ne puisse être partagé en d'autres Degrés plus petits, mais qu'ils soient eux-mêmes les plus petits qu'il soit possible; sçavoir, ceux d'une seconde. Ainsi ces deux Intervalles

ut re &, *re mi* ſont *conjoints* ; mais *ut re* & *fa ſol* ne le ſont pas, faute de la première condition ; *ut mi* & *mi ſol* ne le ſont pas non plus, faute de la ſeconde.

Marche par Degrés *conjoints* ſignifie la même choſe que Marche Diatonique. (Voyez *Degré*, *Diatonique.*)

CONJOINTES. *ſ. f.* Tétracorde des *Conjointes.* (Voyez SYNNEMENON.)

CONNEXE. *adj.* Terme de Plain-Chant. (Voy. MIXTE.)

CONSONNANCE. *ſ. f.* C'eſt, ſelon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou pluſieurs Sons entendus à la fois ; mais on reſtraint communément la ſignification de ce terme aux Intervalles formés par deux Sons, dont l'Accord plaît à l'oreille, & c'eſt en ce ſens que j'en parlerai dans cet article.

De cette infinité d'Intervalles qui peuvent diviſer les Sons, il n'y en a qu'un très-petit nombre qui faſſent des *Conſonnances* ; tous les autres choquent l'oreille & ſont appellés pour cela *Diſſonnances.* Ce n'eſt pas que pluſieurs de celles-ci ne ſoient employées dans l'Harmonie ; mais elles ne le ſont qu'avec des précautions dont les *Conſonnances*, toujours agréables par elles-mêmes, n'ont pas également beſoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *Conſonnances* ; ſçavoir l'Octave, la Quinte, la Douzième qui eſt la réplique de la Quinte, la Quarte, & l'Onzième qui eſt ſa réplique. Nous y ajoûtons les Tierces & les Sixtes majeures & mineures, les Octaves doubles & triples, & en un mot, les diverſes répliques de tout cela ſans exception, ſelon toute l'étendue du ſyſtême.

On diſtingue les *Conſonnances* en parfaites ou juſtes, dont l'Intervalle ne varie point, & en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *Conſonnances* parfaites, ſont l'Octave, la Quinte & la Quarte ; les imparfaites ſont les Tierces & les Sixtes.

Les *Conſonnances* ſe diviſent encore en ſimples & compoſées. Il n'y a de *Conſonnances* ſimples que la Tierce & la Quarte : car la Quinte, par exemple, eſt compoſée de deux Tierces ; la Sixte eſt compoſée de Tierce & de Quarte, &c.

Le caractere phyſique des *Conſonnances* ſe tire de leur production dans un même Son ; ou, ſi l'on veut, du fré-

missement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entr'elles un Intervalle d'Octave ou de Douzième qui est l'Octave de la Quinte, ou de Dix-septième majeure qui est la double Octave de la Tierce majeure, si l'on fait sonner la plus grave, l'autre frémit & résonne. A l'égard de la Sixte majeure & mineure, de la Tierce mineure, de la Quinte & de la Tierce majeure simples, qui toutes sont des combinaisons & des renversemens des précédentes *Consonnances*, elles se trouvent non directement, mais entre les diverses cordes qui frémissent au même Son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à son Octave *ut*, à la Quinte *sol* de cette Octave, à la Tierce *mi* de la double Octave, même aux Octaves de tout cela, frémiront toutes & résonneront à la fois; & quand la première corde seroit seule, on distingueroit encore tous ces Sons dans sa résonnance. Voilà donc l'Octave, la Tierce majeure, & la Quinte directes. Les autres *Consonnances* se trouvent aussi par combinaisons; sçavoir, la Tierce mineure, du *mi* au *sol*; la Sixte mineure, du même *mi* à l'*ut* d'en haut; la Quarte, du *sol* à ce même *ut*; & la Sixte majeure, du même *sol* au *mi* qui est au-dessus de lui.

Telle est la génération de toutes les *Consonnances*. Il s'agiroit de rendre raison des Phénomènes.

Premièrement, le frémissement des cordes s'explique par l'action de l'air & le concours des vibrations (Voyez Unisson.) 2°. Que le son d'une corde soit toujours accompagné de ses Harmoniques, (voyez ce mot.), cela paroît une propriété du Son qui dépend de sa nature, qui en est inséparable, & qu'on ne sauroit expliquer qu'avec des hypothèses qui ne sont pas sans difficulté. La plus ingénieuse qu'on ait jusqu'à présent imaginée sur cette matière est, sans contredit, celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait son profit.

3°. A l'égard du plaisir que les *Consonnances* font à l'oreille à l'exclusion de tout autre Intervalle, on en voit clairement la source dans leur génération. Les *Consonnances* naissent toutes de l'Accord parfait, produit par un Son unique, & reciproquement l'Accord parfait se forme par l'assemblage des *Consonnances*. Il est donc naturel que l'Harmonie de cet Accord se communique à ses Parties; que chacune d'elles y participe, & que tout autre Inter-

valle qui ne fait pas partie cet Accord n'y participe pas. Or la Nature qui a doué les objets de chaque ſens de qualités propres à le flatter, a voulu qu'un Son quelconque fût toujours accompagné d'autres Sons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumière fût toujours formé des plus belles couleurs. Que ſi l'on preſſe la queſtion, & qu'on demande encore d'où naît le plaiſir que cauſe l'Accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle eſt choquée du concours de tout autre Son; que pourroit-on répondre à cela, ſinon de demander à ſon tour pourquoi le verd plutôt que le gris réjouit la vue, & pourquoi le parfum de la roſe enchante, tandis que l'odeur du pavot déplaît?

Ce n'eſt pas que les Phyſiciens n'aient expliqué tout cela; & que n'expliquent-ils point? Mais que toutes ces explications ſont conjecturales, & qu'on leur trouve peu de ſolidité quand on les examine de près! Le Lecteur en jugera par l'expoſé des principales, que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils diſent donc que, la ſenſation du Son étant produite par les vibrations du corps ſonore propagées juſqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps, lorſque deux Sons ſe font entendre enſemble, l'oreille eſt affectée à la fois de leurs diverſes vibrations. Si ces vibrations ſont iſochrones, c'eſt-à-dire, qu'elles s'accordent à commencer & finir en même tems, ce concours forme l'Uniſſon, & l'oreille, qui ſaiſit l'Accord de ces retours égaux & bien concordans, en eſt agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux Sons ſont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en fera préciſément deux, & à la troiſième ils partiront enſemble. Ainſi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave, & cette fréquente concordance qui conſtitue l'Octave, ſelon eux moins douce que l'Uniſſon, le ſera plus qu'aucune autre *Conſonnance*. Après vient la Quinte dont l'un des Sons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; de ſorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troiſième vibration de l'aigu; enſuite la double Octave, dont l'un des Sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant ſeulement à chaque quatrième vibration de l'aigu: pour la Quarte, les vibrations ſe répondent de qua-

tre en quatre à l'aigu, & de trois en trois au grave : celles de la Tierce majeure sont comme 4 & 5, de la Sixte majeure comme 3 & 5, de la Tierce mineure comme 5 & 6, & de la Sixte mineure comme 5 & 8. Au-delà de ces nombres il n'y a plus que leurs multiples qui produisent des *Consonnances*, c'est-à-dire des Octaves de celles-ci ; tout le reste est dissonnant.

D'autres trouvant l'Octave plus agréable que l'Unisson, & la Quinte plus agréable que l'Octave, en donnent pour raison que les retours égaux des vibrations dans l'Unisson & leur concours trop fréquent dans l'Octave confondent, identifient les Sons & empêchent l'oreille d'en appercevoir la diversité. Pour qu'elle puisse, avec plaisir, comparer les Sons, il faut bien, disent-ils, que les vibrations s'accordent par Intervalles, mais non pas qu'elles se confondent trop souvent ; autrement au lieu de deux Sons on croiroit n'en entendre qu'un, & l'oreille perdroit le plaisir de la comparaison. C'est ainsi que du même principe on déduit à son gré le pour & le contre, selon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premièrement toute cette explication n'est, comme on voit, fondée que sur le plaisir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouïe du concours des vibrations; ce qui, dans le fond n'est déjà qu'une pure supposition. De plus, il faut supposer encore, pour autoriser ce systême, que la première vibration de chacun des deux corps sonores commence exactement avec celle de l'autre ; car de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concourroient-elles jamais, & par conséquent l'Intervalle sensible devroit changer ; la *Consonnance* n'existeroit plus ou ne seroit plus la même. Enfin il faut supposer que les diverses vibrations des deux Sons d'une *Consonnance* frappent l'organe sans confusion, & transmettent au cerveau la sensation de l'Accord sans se nuire mutuellement : chose difficile à concevoir & dont j'aurai occasion de parler ailleurs.

Mais sans disputer sur tant de suppositions, voyons ce qui doit s'ensuivre de ce systême. Les vibrations ou les Sons de la dernière *Consonnance*, qui est la Tierce mineure, sont comme 5 & 6, & l'Accord en est fort agréable. Que doit-il naturellement résulter de deux autres Sons dont

les vibrations feroient entr'elles comme 6 & 7 ? une *Consonnance* un peu moins harmonieuse, à la vérité, mais encore assez agréable, à cause de la petite différence des raisons; car elles ne diffèrent que d'un trente-sixième. Mais qu'on me dise comment il se peut faire que deux Sons, dont l'un fait cinq vibrations pendant que l'autre en fait 6, produisent une *Consonnance* agréable, & que deux Sons, dont l'un fait 6 vibrations pendant que l'autre en fait 7, produisent une Dissonnance aussi dure. Quoi! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de six en six, & mon oreille est charmée; dans l'autre elles s'accordent de sept en sept, & mon oreille est écorchée! Je demande encore comment il se fait qu'après cette première Dissonnance la dureté des autres n'augmente pas en raison de la composition des rapports? Pourquoi, par exemple, la Dissonnance qui résulte du rapport de 89 à 90, n'est pas beaucoup plus choquante que celle qui résulte du rapport de 12 à 13? Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cause du degré de plaisir ou de peine que me font les Accords, l'effet seroit proportionné à cette cause, & je n'y trouve aucune proportion. Donc ce plaisir & cette peine ne viennent point de-là.

Il reste encore à faire attention aux altérations dont une *Consonnance* est susceptible sans cesser d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entiérement le concours périodique des vibrations, & que ce concours même devienne plus rare à mesure que l'altération est moindre. Il reste à considérer que l'Accord de l'Orgue ou du Clavecin ne devroit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible que ces Instrumens seroient accordés avec plus de soin, puisqu'excepté l'Octave il ne s'y trouve aucune *Consonnance* dans son rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché est supposé tout-à-fait exact, qu'il est reçu pour tel par l'oreille, & qu'elle supplée par instinct ce qui manque à la justesse de l'Accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés, & en rejette d'autres selon la diverse nature des *Consonnances*? Dans l'Unisson, par exemple, l'oreille ne supplée rien; il est juste ou faux, point de milieu. De même encore dans l'Octave, si l'Intervalle n'est

exact, l'oreille est choquée ; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la Quinte, & moins dans la Tierce majeure ? Une explication vague, sans preuve, & contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raison de ces différences.

Le Philosophe qui nous a donné des principes d'Acoustique, laissant à part tous ces concours de vibrations, & renouvellant sur ce point le systême de Descartes, rend raison du plaisir que les *Consonnances* font à l'oreille par la simplicité des rapports qui sont entre les Sons qui les forment. Selon cet Auteur, & selon Descartes, le plaisir diminue à mesure que ces rapports deviennent plus composés, & quand l'esprit ne les saisit plus, ce sont de véritables Dissonnances ; ainsi c'est une opération de l'esprit qu'ils prennent pour le principe du sentiment de l'Harmonie. D'ailleurs, quoique cette hypothèse s'accorde avec le résultat des premières divisions harmoniques, & qu'elle s'étende même à d'autres phénomènes qu'on remarque dans les beaux Arts, comme elle est sujette aux mêmes objections que la précédente, il n'est pas possible à la raison de s'en contenter.

Celle de toutes qui paroît la plus satisfaisante a pour Auteur M. Estève, de la Société Royale de Montpellier. Voici là-dessus comment il raisonne.

Le sentiment du Son est inséparable de celui de ses Harmoniques, & puisque tout Son porte avec soi ses Harmoniques ou plutôt son Accompagnement, ce même Accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le Son le plus simple une gradation de Sons qui sont & plus foibles & plus aigus, qui adoucissent, par nuances, le Son principal, & le font perdre dans la grand vitesse des Sons les plus hauts. Voilà ce que c'est qu'un Son ; l'Accompagnement lui est essentiel, en fait la douceur & la mélodie. Ainsi toutes les fois que cet adoucissement, cet Accompagnement, ces Harmoniques seront renfoncés & mieux développés, les Sons seront plus mélodieux, les nuances mieux soutenues. C'est une perfection, & l'ame y doit être sensible.

Or les *Consonnances* ont cette propriété que les Harmoniques de chacun des deux Sons concourant avec les Harmoniques de l'autre, ces Harmoniques se soutiennent mu-

tuellement, deviennent plus sensibles, durent plus longtems, & rendent ainsi plus agréable l'Accord des Sons qui les donnent.

Pour rendre plus claire l'application de ce principe, M. Estève a dressé deux Tables, l'une des *Consonnances* & l'autre des Dissonnances qui sont dans l'ordre de la Gamme; & ces Tables sont tellement disposées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des Harmoniques des deux Sons qui forment chaque Intervalle.

Par la Table des *Consonnances* on voit que l'Accord de l'Octave conserve presque tous ses Harmoniques, & c'est la raison de l'indentité qu'on suppose, dans la pratique de l'Harmonie, entre les deux Sons de l'Octave; on voit que l'Accord de la Quinte ne conserve que trois Harmoniques, que la Quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *Consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la Sixte majeure qui en porte deux.

Par la Table des Dissonnances on voit qu'elles ne se conservent aucun Harmonique, excepté la seule septième mineure qui conserve son quatrième Harmonique; savoir, la Tierce majeure de la troisième Octave du Son aigu.

De ces observations, l'Auteur conclud que, plus entre deux Sons il y aura d'Harmoniques concourans, plus l'Accord en sera agréable, & voilà les *Consonnances* parfaites.

Plus il y aura d'Harmoniques détruits, moins l'ame sera satisfaite de ses Accords; voilà les *Consonnances* imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun Harmonique ne soit conservé, les Sons seront privés de leur douceur & de leur mélodie; ils seront aigres & comme décharnés, l'ame s'y refusera, & au lieu de l'adoucissement qu'elle éprouvoit dans les *Consonnances*, ne trouvant par-tout qu'une rudesse soutenue, elle éprouvera un sentiment d'inquiétude, désagréable, qui est l'effet de la Dissonnance.

Cette hypothèse est, sans contredit, la plus simple, la plus naturelle, la plus heureuse de toutes: mais elle laisse pourtant encore quelque chose à desirer pour le contentement de l'esprit, puisque les causes qu'elle assigne ne sont pas toujours proportionnelles aux différences des effets; que, par exemple, elle confond dans la même cathégorie la Tierce mineure & la Septième mineure, comme réduites, également à un seul Harmonique; quoique l'une soit

Consonnante, l'autre Dissonnante, & que l'effet, à l'oreille, en soit très-différent.

A l'égard du principe d'Harmonie imaginé par M. Sauveur, & qu'il faisoit consister les Battemens, comme il n'est en nulle façon soutenable, & qu'il n'a été adopté de personne, je ne m'y arrêterai pas ici, & il suffira de renvoyer le Lecteur à ce que j'en ai dit au mot BATTEMENS.

CONSONNANT. *adj.* Un Intervalle *Consonnant* est celui qui donne une Consonnance ou qui en produit l'effet; ce qui arrive, en certains cas, aux Dissonnances par la force de la modulation. Un Accord *Consonnant* est celui qui n'est composé que de Consonnances.

CONTRA. *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à la Partie qu'on appelloit plus communément *Altus* & qu'aujourd'hui nous nommons *Haute-Contre.* (Voyez HAUTE-CONTRE.)

CONTRAINT. *adj.* Ce mot s'applique, soit à l'Harmonie, soit au Chant, soit à la valeur des Notes, quand par la nature du dessein on s'est assujetti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois Parties. (Voyez BASSE-CONTRAINTE.)

CONTRASTE. *s. m.* Opposition de caractères. Il y a *Contraste* dans une Pièce de musique, lorsque le mouvement passe du lent au vîte, ou du vîte au lent; lorsque le Diapason de la Mélodie passe du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave; lorsque le Chant passe du doux au fort, ou du fort au doux; lorsque l'Accompagnement passe du simple au figuré, ou du figuré au simple; enfin lorsque l'Harmonie a des jours & des pleins alternatifs : & le *Contraste* le plus parfait est celui qui réunit à la fois toutes ces oppositions.

Il est très-ordinaire aux Compositeurs qui manquent d'invention d'abuser du *Contraste*, & d'y chercher, pour nourrir l'attention, les ressources que leur genie ne leur fournit pas. Mais le *Contraste*, employé à propos & sobrement ménagé, produit des effets admirables.

CONTRA-TENOR. Nom donné dans les commencemens du Contre-point à la Partie qu'on a depuis nommée *Tenor* ou *Taille*, (Voyez TAILLE.)

CONTRE-CHANT. *s. m.* Nom donné par Gerson & par d'autres à ce qu'on appelloit alors plus communément *Déchant* ou *Contre-point*, (Voyez ces mots,)

CONTRE-DANSE. Air d'une sorte de Danse de même nom, qui s'exécute à quatre, à six & à huit personnes, & qu'on danse ordinairement dans les Bals après les Menuets, comme étant plus gaie & occupant plus de monde. Les Airs des *Contre-Danses* sont le plus souvent à deux tems; ils doivent être bien cadencés, brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de simplicité; car comme on les reprend très-souvent, ils deviendroient insupportables, s'ils étoient chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on se lasse le moins.

CONTRE-FUGUE ou FUGUE RENVERSE'E. *s. f.* sorte de Fugue dont la marche est contraire à celle d'une autre Fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainsi quand la Fugue s'est fait entendre en montant de la Tonique à la Dominante, ou de la Dominante à la Tonique, la *Contre-Fugue* doit se faire entendre en descendant de la Dominante à la Tonique, ou de la Tonique à la Dominante, *& vice versâ.* Du reste ses règles sont entièrement semblables à celles de la Fugue. (Voyez Fugue.)

CONTRE-HARMONIQUE. *adj.* Nom d'une sorte de Proportion. (Voyez Proportion.)

CONTRE-PARTIE. *s. f.* Ce terme ne s'emploie en Musique que pour signifier une des deux Parties d'un Duo considérée relativement à l'autre.

CONTRE-POINT. *s. m.* C'est à-peu-près la même chose que *Composition*; si ce n'est que *Composition* peut se dire des Chants, & d'une seule Partie, & que *Contre-point* ne se dit que de l'Harmonie, & d'une *Composition* à deux ou plusieurs Parties différentes.

Ce mot de *Contre-point* vient de ce qu'anciennement les Notes ou signes des Sons étoient de simples points, & qu'en composant à plusieurs Parties, on plaçoit ainsi ces points l'un sur l'autre, ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui le nom de *contre-point* s'applique spécialement aux Parties ajoûtées sur un sujet donné, pris ordinairement du Plan-Chant. Le sujet peut être à la Taille ou à quelqu'autre Partie supérieure, & l'on dit alors que le *Contre-point* est sous le sujet; mais il est ordinairement à la Basse, ce qui met le sujet sous le *Contre-point*. Quand le *Contre-point* est syllabique, ou Note sur Note, on l'appelle *Contre-point simple*; *Contre-point figuré*, quand il s'y trouve

différentes figures ou valeurs de Notes, & qu'on y fait des Desseins, des Fugues, des Imitations: on sent bien que tout cela ne peut se faire qu'à l'aide de la Mesure, & que ce Plain-Chant devient alors de véritable Musique. Une Composition faite & exécutée ainsi sur le champ & sans préparation sur un sujet donné, s'appelle *Chant sur le Livre*, parce qu'alors chacun compose impromptu sa Partie ou son Chant sur le livre du chœur. (Voyez CHANT SUR LE LIVRE.)

On a long-tems disputé si les Anciens avoient connu le *Contre-point*; mais par tout ce qui nous reste de leur Musique & de leurs écrits, principalement par les règles de pratique d'Aristoxène, Livre troisième, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

CONTRE-SENS. *s. m.* Vice dans lequel tombe le Musicien quand il rend une autre pensée que celle qu'il doit rendre. La Musique, dit M. d'Alembert, n'étant & ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en Chant, il est visible qu'on y peut tomber dans des *Contre-sens*; & ils n'y sont guères plus faciles à éviter que dans une véritable traduction. *Contre-sens* dans l'expression, quand la Musique est triste au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triste, légère au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légère, &c. *Contre-sens* dans la Prosodie, lorsqu'on est bref sur des syllabes longues, long sur des syllabes bréves, qu'on n'observe pas l'accent de la Langue, &c. *Contre-sens* dans la Déclamation, lorsqu'on y exprime par les mêmes Modulations des sentimens opposés ou différens, lorsqu'on y rend moins les sentimens que les mots, lorsqu'on s'y appesantit sur des détails sur lesquels on doit glisser, lorsque les répétitions sont entassées hors de propos. *Contre-sens* dans la ponctuation, lorsque la Phrase de Musique se termine par une Cadence parfaite dans les endroits où le sens est suspendu, ou forme un repos imparfait quand le sens est achevé. Je parle ici des *Contre-sens* pris dans la rigueur du mot; mais le manque d'expression est peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la musique dise autre chose que ce qu'elle doit dire, que de parler & ne rien dire du tout.

CONTRE-TEMS. *s. m.* Mesure à *Contre-tems* est celle où l'on pause sur le Tems foible, où l'on glisse sur le Tems

fort, & où le Chant semble être en Contre-sens avec la Mesure. (Voyez SYNCOPE.)

COPISTE. *s. m.* Celui qui fait profession de copier de la Musique.

Quelque progrès qu'ait fait l'Art Typographique, on n'a jamais pu l'appliquer à la Musique avec autant de succès qu'à l'écriture, soit parce que les goûts de l'esprit étant plus constans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vîte des mêmes livres que des mêmes chansons ; soit par les difficultés particulières que la combinaison des Notes & des Lignes ajoûte àl'impression de la Musique : car si l'on imprime premiérement les Portées & ensuite les Notes, il est impossible de donner à leurs positions relatives, la justesse nécessaire ; & si le caractère de chaque Note tient à une portion de la Portée, comme dans notre musique imprimée, les lignes s'ajustent si mal entr'elles, il faut une si prodigieuse quantité de caractères, & le tout fait un si vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette manière avec raison pour lui substituer la gravure. Mais outre que la gravure elle-même n'est pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les Parties ; de mettre en Partition ce que les uns voudroient en Parties séparées, ou en Parties séparées ce que d'autres voudroient en Partition, & de n'offrir guère aux curieux que de la Musique déjà vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin il est sûr qu'en Italie, le pays de la terre où l'on fait le plus de Musique, on a proscrit depuis long-tems la Note imprimée sans que l'usage de la gravure ait pu s'y établir ; d'où je concluds qu'au jugement des Experts celui de la simple *Copie* est le plus commode.

Il est plus important que la Musique soit nettement & correctement copiée que la simple écriture ; parce que celui qui lit & médite dans son cabinet, apperçoit, corrige aisément les fautes qui sont dans son livre, & que rien ne l'empêche de suspendre sa lecture ou de la recommencer : mais dans un Concert où chacun ne voit que sa Partie, & où la rapidité & la continuité de l'exécution ne laissent le tems de revenir sur aucune faute, elles sont toutes irréparables : souvent un morceau sublime est estropié, l'exécution est interrompue ou même arrêtée, tout va de travers,

partout manque l'ensemble & l'effet, l'Auditeur est rebuté & l'Auteur déshonoré, par la seule faute du *Copiste.*

De plus, l'Intelligence d'une Musique difficile dépend beaucoup de la manière dont elle est copiée; car outre la netteté de la Note, il y a divers moyens de présenter plus clairement au Lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre. On trouve souvent la copie d'un homme plus lisible que celle d'un autre qui pourtant note plus agréablement; c'est que l'un ne veut que plaire aux yeux, & que l'autre est plus attentif aux soins utiles. Le plus habile *Copiste* est celui dont la Musique s'exécute avec le plus de facilité, sans que le Musicien même devine pourquoi. Tout cela m'a persuadé que ce n'étoit pas faire un Article inutile que d'exposer un peu en détail le devoir & les soins d'un bon *Copiste* : tout ce qui tend à faciliter l'exécution n'est point indifférent à la perfection d'un Art dont elle est toujours le plus grand écueil. Je sens combien je vais me nuire à moi-même si l'on compare mon travail à mes règles: mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la sienne. Homme de Lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en pense; je n'ai fait que de la Musique Françoise, & n'aime que l'Italienne; j'ai montré toutes les miseres de la Société quand j'étois heureux par elle : mauvais *Copiste*, j'expose ici ce que font les bons. O vérité! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi; qu'il ne souille en rien le culte que je t'ai voué.

Je suppose d'abord que le *Copiste* est pourvu de toutes les connoissances nécessaires à sa profession. Je lui suppose, de plus, les talens qu'elle exige pour être exercée supérieurement. Quels sont ces talens, & quelles sont ces connoissances? Sans en parler expressément, c'est de quoi cet Article pourra donner une suffisante idée. Tout ce que j'oserai dire ici, c'est que tel Compositeur qui se croit un fort habile homme, est bien loin d'en savoir assez pour copier correctement la composition d'autrui.

Comme la Musique écrite, surtout en Partition, est faite pour être lue de loin par les Concertans, la première chose que doit faire le *Copiste* est d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre sa Note bien lisible & bien nette. Ainsi il doit choisir de beau papier fort, blanc, médiocrement fin, & qui ne perce point : on préfere celui

qui n'a pas besoin de laver, parce que le lavage avec l'alun lui ôte un peu de sa blancheur. L'encre doit être très-noire, sans être luisante ni gommée ; la Reglure fine, égale & bien marquée, mais non pas noire comme la Note : il faut au contraire que les lignes soient un peu pâles, afin que les Chroches, Doubles-Chroches, les Soupirs, Demi-soupirs & autres petits signes ne se confondent pas avec elles, & que la Note sorte mieux. Loin que la pâleur des Lignes empêche de lire la Musique à une certaine distance, elle aide au contraire, par la netteté ; & quand même la Ligne échapperoit un moment à la vue, la position des Notes l'indique assez le plus souvent. Les Régleurs ne rendent que du travail mal fait ; si le *Copiste* veut se faire honneur, il doit régler son papier lui-même.

Il y a deux formats de papier reglé ; l'un pour la Musique Françoise, dont la longueur est de bas en haut ; l'autre pour la Musique Italienne, dont la longueur est dans le sens des Lignes. On peut employer pour les deux le même papier, en le coupant & reglant en sens contraire : mais quand on l'achette reglé, il faut renverser les noms chez les Papetiers de Paris, demander du Papier à l'Italienne quand on le veut à la Françoise, & à la Françoise quand on le veut à l'Italienne ; ce *qui-pro-quo* importe peu, dès qu'on en est prévenu.

Pour copier une Partition il faut compter les Portées qu'enferme l'Accolade, & choisir du Papier qui ait, par page, le même nombre de Portées, ou un multiple de ce nombre ; afin de ne perdre aucune Portée, ou d'en perdre le moins qu'il est possible quand le multiple n'est pas exact.

Le Papier à l'Italienne est ordinairement à dix Portées, ce qui divise chaque page en deux Accolades de cinq Portées chacune pour les Airs ordinaires ; savoir, deux Portées pour les deux Dessus de Violon, une pour la Quinte, une pour le Chant, & une pour la Basse. Quand on a des Duo ou des Parties de Flutes, de Hautbois, de Cors, de Trompettes ; alors, à ce nombre de Portées on ne peut plus mettre qu'une Accolade par page, à moins qu'on ne trouve le moyen de supprimer quelque Portée inutile, comme celle de la Quinte, quand elle marche sans cesse avec la Basse.

Voici maintenant les observations qu'on doit faire pour

bien distribuer la Partition. 1°. Quelque nombre de Parties de symphonie qu'on puisse avoir, il faut toujours que les parties de Violon, comme principales, occupent le haut de l'Accolade où les yeux se portent plus aisément; ceux qui les mettent au-dessous de toutes les autres & immédiatement sur la Quinte pour la commodité de l'Accompagnateur, se trompent; sans compter qu'il est ridicule de voir dans une Partition les Parties de Violon au-dessous, par exemple, de celles des Cours qui sont beaucoup plus basses. 2°. Dans toute la longueur de chaque morceau l'on ne doit jamais rien changer au nombre des Portées, afin que chaque Partie ait toujours la sienne au même lieu. Il vaux mieux laisser des portées vides, ou s'il le faut absolument, en charger quelqu'une des deux Parties, que d'étendre ou resserrer l'Accolade inégalement. Cette règle n'est que pour la Musique Italienne; car l'usage de la gravure a rendu les Compositeurs François plus attentifs à l'économie de l'espace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'est qu'à toute extrémité qu'on doit mettre deux Parties sur une même Portée; c'est, sur-tout, ce qu'on doit éviter pour les Parties de Violon; car, outre que la confusion y seroit à craindre, il y auroit équivoque avec la Double-corde: il faut aussi regarder si jamais les Parties ne se croisent; ce qu'on ne pourroit guère écrire sur la même Portée d'une manière nette & lisible. 4°. Les Clefs une fois écrites & correctement armées ne doivent plus se répéter non plus que le signe de la Mesure, si ce n'est dans la Musique Françoise, quand, les Accolades étant inégales, chacun ne pourroit plus reconnoître sa Partie; mais dans les Parties séparées on doit répéter la Clef au commencement de chaque Portée, ne fut-ce que pour marquer le commencement de la Ligne au défaut d'Accolade.

Le nombre des Portées ainsi fixé, il faut faire la division des Mesures, & ces Mesures doivent être toutes égales en espace comme en durée, pour mesurer en quelque sorte le tems au compas & guider la voix par les yeux. Cet espace doit être assez étendu dans chaque Mesure pour recevoir toutes les Notes qui peuvent y entrer, selon sa plus grande subdivision. On ne sauroit croire combien ce soin jette de clarté sur une Partition, & dans quel embarras on se jette en le négligeant. Si l'on serre une Mesure sur une Ronde,

comment placer les ſeize Doubles-Croches que contient peut-être une autre Partie dans la même Meſure? Si l'on ſe règle ſur la Partie Vocale, comment fixer l'eſpace des Ritournelles? En un mot, ſi l'on ne regarde qu'aux diviſions d'une des Parties, comment y rapporter les diviſions ſouvent contraires des autres Parties?

Ce n'eſt pas aſſez de diviſer l'Air en Muſures égales, il faut auſſi diviſer les Meſures en Tems égaux. Si dans chaque Partie on proportionne ainſi l'eſpace à la durée, toutes les Parties & toutes les Notes ſimultanées de chaque Partie ſe correſpondront avec une juſteſſe qui fera plaiſir aux yeux & facilitera beaucoup la lecture d'une Partition. Si, par exemple, on partage une Meſure à quatre Tems, en quatre eſpaces bien égaux entr'eux & dans chaque Partie, qu'on étende les Noires, qu'on rapproche les Croches, qu'on reſſerre les Doubles-Croches à proportion & chacune dans ſon eſpace; ſans qu'on ait beſoin de regarder une Partie en copiant l'autre, toutes les Notes correſpondantes ſe trouveront plus exactement perpendiculaires, que ſi on les eût confrontées en les écrivant; & l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion, ſoit entre les diverſes Meſures d'une même Partie, ſoit entre les diverſes parties d'une même Meſure.

A l'exactitude des rapports il faut joindre autant qu'il ſe peut la netteté des ſignes. Par exemple, on n'écrira jamais de Notes inutiles, mais ſi-tôt qu'on s'apperçoit que deux Parties ſe réuniſſent & marchent à l'Uniſſon, l'on doit renvoyer de l'une à l'autre lorſqu'elles ſont voiſines & ſur la même Clef. A l'égard de la Quinte, ſi-tôt qu'elle marche à l'Octave de la Baſſe, il faut auſſi l'y renvoyer. La même attention de ne pas inutilement multiplier les ſignes, doit empêcher d'écrire pour la Symphonie les *Piano* aux entrées du Chant, & les *Forte* quand il ceſſe: par-tout ailleurs, il les faut écrire exactement ſous le premier Violon & ſous la Baſſe; & cela ſuffit dans une Partition, où toutes les Parties peuvent & doivent ſe regler ſur ces deux-là.

Enfin le devoir du *Copiſte* écrivant une Partition eſt de corriger toutes les fauſſes Notes qui peuvent ſe trouver dans ſon original. Je n'entends pas par fauſſes Notes les fautes de l'ouvrage, mais celles de la Copie qui lui ſert d'original. La perfection de la ſienne eſt de rendre fidèlement

ment

ment les idées de l'Auteur, bonnes ou mauvaises: ce n'est pas son affaire; car il n'est pas Auteur ni Correcteur, mais *Copiste*. Il est bien vrai que, si l'Auteur a mis par mégarde une Note pour une autre, il doit la corriger; mais si ce même auteur a fait par ignorance une faute de Composition, il la doit laisser. Qu'il compose mieux lui-même, s'il veut ou s'il peut, à la bonne heure; mais si-tôt qu'il copie, il doit respecter son original. On voit par-là qu'il ne suffit pas au *Copiste*, d'être bon Harmoniste & de bien savoir la Composition; mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers styles, reconnoître un Auteur par sa manière, & savoir bien distinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une sorte de critique propre à restituer un passage par la comparaison d'un autre, à remettre un *Fort* ou un *Doux* où il a été oublié, à détacher des phrases liées mal-à-propos, à restituer même des Mesures omises; ce qui n'est pas sans exemple, même dans des Partitions. Sans doute il faut du savoir & du goût pour rétablir un texte dans toute sa pureté: l'on me dira que peu de *Copistes* le font; je répondrai que tous le devroient faire.

Avant de finir ce qui regarde les Partitions, je dois dire comment on y rassemble des Parties séparées; travail embarrassant pour bien des *Copistes*, mais facile & simple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela il faut d'abord compter avec soin les Mesures dans toutes les Parties, pour s'assurer qu'elles sont correctes. Ensuite on pose toutes les Parties l'une sur l'autre en commençant par la Basse & la couvrant successivement des autres Parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir sur la Partition. On fait l'Accolade d'autant de Portées qu'on a de Parties; on la divise en Mesures égales, puis mettant toutes ces Parties ainsi rangées devant soi & à sa gauche, on copie d'abord la première ligne de la première Partie, que je suppose être le premier Violon; on y fait une legère marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête; puis on la transporte renversée à sa droite. On copie de même la première ligne du second Violon, renvoyant au premier par-tout ou ils marchent à l'Unisson; puis faisant une marque comme ci-devant, on renverse la partie sur la précédente à sa droite; & ainsi de toutes les Parties l'une après l'autre. Quand on est à la Basse, on parcourt des

yeux toute l'Accolade pour vérifier si l'Harmonie est bonne, si le tout est bien d'accord, & si l'on ne s'est point trompé. Cette première ligne faite, on prend ensemble toutes les Parties qu'on a renversées l'une sur l'autre à sa droite, on les renverse derechef à sa gauche, & elles se retrouvent ainsi dans le même ordre & dans la même situation où elles étoient quand on a commencé; on recommence la seconde Accolade, à la petite marque en crayon; l'on fait une autre marque à la fin de la seconde Ligne, & l'on poursuit comme ci-devant, jusqu'à ce que le tout soit fait.

J'aurai peu de choses à dire sur la manière de tirer une Partition en Parties séparées; car c'est l'opération la plus simple de l'Art, & il suffira d'y faire les observations suivantes : 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne soit jamais obligé de tourner sur un même morceau dans les Parties Instrumentales, à moins qu'il n'y ait beaucoup de Mesures à compter, qui en laissent le tems. Cette règle oblige de commencer à la page *verso* tous les morceaux qui remplissent plus d'une page; & il n'y en a gueres qui en remplissent plus de deux. 2°. Les *Doux* & les *Forts* doivent être écrits avec la plus grande exactitude sur toutes les Parties, même ceux où rentre & cesse le chant, qui ne sont pas pour l'ordinaire écrits sur là Partition. 3°. On ne doit point couper une Mesure d'une ligne à l'autre; mais tâcher qu'il y ait toujours une Barre à la fin de chaque Portée. 4°. Toutes les lignes postiches qui excèdent, en haut ou en bas, les cinq de la Portée ne doivent point être continues mais séparées à chaque Note, de peur que le Musicien, venant à les confondre avec celles de la Portée, ne se trompe de Note & ne sache plus où il est. Cette règle n'est pas moins nécessaire dans les Partitions & n'est suivie par aucun *Copiste* François. 5°. Les Parties de Hautbois qu'on tire sur les Parties de Violon pour un grand d'Orchestre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles sont dans l'original : mais, outre l'étendue que cet Instrument a de moins que le Violon; outre les *Doux* qu'il ne peut faire de même; outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaines vitesses, la force du Hautbois doit être ménagée pour marquer mieux les Notes principales, & donner plus d'accent à la Musique. Si j'avois à juger du goût d'un

Symphoniste sans l'entendre, je lui donnerois à tirer sur la Partie de Violon, la Partie de Hautbois; tout *Copiste* doit savoir le faire. 6°. Quelquefois les Parties de Cors & de Trompettes ne sont pas notées sur le même Ton que le reste de l'Air; il faut les transposer au Ton; ou bien, si on les copie telles qu'elles sont, il faut écrire au haut le nom de la véritable Tonique. *Corni in D sol re*, *Corni in E la fa*, &c. 7°. Il ne faut point bigarrer la Partie de Quinte ou de Viola de la Clef de Basse & de la sienne, mais transposer à la Clef de Viola tous les endroits où elle marche avec la Basse; & il y a là-dessus encore une autre attention à faire: c'est de ne jamais laisser monter la Viola au-dessus des Parties de Violon; de sorte que, quand la Basse monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'Octave, mais l'Unisson; afin que la Viole ne sorte jamais du *Medium* qui lui convient. 8°. La Partie vocale ne se doit copier qu'en Partition avec la Basse, afin que le Chanteur se puisse accompagner lui-même, & n'ait pas la peine ni de tenir sa Partie à la main, ni de compter ses Pauses: dans les Duo ou Trio, chaque Partie de Chant doit contenir, outre la Basse, sa Contre-Partie; & quand on copie un Récitatif obligé, il faut pour chaque partie d'Instrument ajoûter la Partie du Chant à la sienne, pour le guider au defaut de la Mesure. 9°. Enfin dans les Parties vocales il faut avoir soin de lier ou détacher les Croches, afin que le Chanteur voye clairement celles qui appartiennent à chaque syllabe. Les Partitions qui sortent des mains des Compositeurs sont, sur ce point, très-équivoques, & le Chanteur ne sait, la plûpart du tems, comment distribuer la Note sur la parole. Le *Copiste* versé dans la Prosodie, & qui connoît également l'accent du discours & celui du Chant, détermine le partage des Notes & prévient l'indécision du Chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement sous les Notes, & correctes quand aux accens & à l'orthographe: mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétitions fréquentes & irrégulières rendant la ponctuation grammaticale impossible; c'est à la Musique à ponctuer les paroles; le *Copiste* ne doit pas s'en mêler: car ce seroit ajoûter des signes que le Compositeur s'est chargé de rendre inutiles.

Je m'arrête pour ne pas étendre à l'excès cet aticle: j'en ai dit trop pour tout *Copiste* instruit qui a une bonne main

& le goût de son métier; je n'en dirois jamais assez pour les autres. J'ajoûterai seulement un mot en finissant : Il y a bien des intermédiaires entre ce que le compositeur imagine & ce qu'entendent les Auditeurs. C'est au *Copiste* de rapprocher ces deux termes le plus qu'il est possible, d'indiquer avec clarté tout ce qu'on doit faire pour que la Musique exécutée rende exactement à l'oreille du Compositeur ce qui s'est peint dans sa tête en la composant.

CORDE SONORE. Toute Corde tendue dont on peut tirer du Son. De peur de m'égarer dans cet article, j'y transcrirai en partie celui de M. d'Alembert, & n'y ajoûterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au Son & à la Musique.

„ Si une *Corde* tendue est frappée en quelqu'un de ses „ points par une puissance quelconque, elle s'éloignera „ jusqu'à une certaine distance de la situation qu'elle avoit „ étant en repos, reviendra ensuite & fera des vibrations „ en vertu de l'élasticité que sa tension lui donne, comme „ en fait un Pendule qu'on tire de son à-plomb. Que si, „ de plus, la matière de cette *Corde* est elle-même assez élas„ tique ou assez homogène pour que le même mouvement „ se communique à toutes ses parties, en frémissant elle „ rendra du Son, & sa résonnance accompagnera toujours „ ses vibrations. Les Géomètres ont trouvé les loix de ces „ vibrations, & les Musiciens celles des Sons qui en résul„ tent.

„ On savoit depuis long-tems, par l'expérience & par „ des raisonnemens assez vagues que, toutes choses d'ail„ leurs égales, plus une *Corde* étoit tendue, plus ses vibra„ tions étoient promptes; qu'à tension égale les *Cordes* fai„ soient leurs vibrations plus ou moins promptement en „ même raison qu'elles étoient moins ou plus longues; „ c'est-à-dire que la raison des longueurs étoit toujours in„ verse de celle du nombre des vibrations. M. Taylor, cé„ lèbre Géomètre Anglois, est le premier qui ait démontré „ les loix des vibrations des *Cordes* avec quelque exactitu„ de, dans son savant ouvrage intitulé : *Methodus incre„ mentorum directa & inversa*, 1715 ; & ces mêmes loix ont „ été démontrées encore depuis par M. Jean Bernouilli, „ dans le second tome des *Mémoires de l'Académie Impé„ riale de Pétersbourg*. „ De la formule qui résulte de ces

loix, & qu'on peut trouver dans l'Encyclopédie, Article *Corde*, je tire les trois Corollaires suivans qui servent de principes à la théorie de la Musique.

I. Si deux *Cordes* de même matière sont égales en longueur & en grosseur, les nombres de leurs vibrations en tems égaux seront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des tensions des *Cordes*.

II. Si les tensions & les longueurs sont égales, les nombres des vibrations en tems égaux seront en raison inverse de la grosseur ou du diamètre des *Cordes*.

III. Si les tensions & les grosseurs sont égales, les nombres des vibrations en tems égaux seront en raison inverse des longueurs.

Pour l'intelligence de ces Théorèmes, je crois devoir avertir que la tension des *Cordes* ne se représente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids; ainsi les vibrations étant entr'elles comme les racines quarrées des tensions, les poids tendans sont entr'eux comme les cubes des vibrations, *&c.*

Des loix des vibrations des *Cordes* se déduisent celles des Sons qui résultent de ces mêmes vibrations dans la *Corde sonore.* Plus une *Corde* fait de vibrations dans un tems donné, plus le Son qu'elle rend est aigu; moins elle fait de vibrations, plus le Son est grave: en sorte que, les Sons suivant entr'eux les rapports des vibrations, leurs Intervalles s'expriment par les mêmes rapports; ce qui soumet toute la Musique au calcul.

On voit par les Théorèmes précédens qu'il y a trois moyens de changer le Son d'une *Corde*; savoir, en changeant le Diamètre, c'est-à-dire la grosseur de la *Corde*, ou sa longueur, ou sa tension. Ce que ces altérations produisent successivement sur une même *Corde*, on peut le produire à la fois sur diverses *Cordes*, en leur donnant différens degrés de grosseur, de longueur ou de tension. Cette méthode combinée est celle qu'on met en usage dans la fabrique, l'Accord & le jeu du Clavecin, du Violon, de la Basse, de la Guitarre & autres pareils Instrumens, composés de *Cordes* de différentes grosseurs & différemment tendues, lesquelles ont par conséquent des Sons différens. De plus, dans les uns, comme le Clavecin, ces *Cordes* ont différentes longueurs fixes par lesquelles les Sons se varient

encore ; & dans les autres, comme le Violon, les *Cordes*, quoiqu'égales en longueur fixe, ſe racourciſſent ou s'alongent à volonté ſous les doigts du Joueur, & ces doigts avancés ou reculés ſur le manche font alors la fonction de chevalets mobiles qui donnent à la *Corde* ébranlée par l'archet, autant de Sons divers que de diverſes longueurs. A l'égard des rapports des Sons & de leurs Intervalles, relativement aux longueurs des *Cordes* & à leurs vibrations, voyez Son, Intervalle, Consonnance.

La *Corde ſonore*, outre le Son principal qui réſulte de toute ſa longueur, rend d'autres Sons acceſſoires moins ſenſibles, & ces Sons ſemblent prouver que cette *Corde* ne vibre pas ſeulement dans toute ſa longueur, mais fait vibrer auſſi ſes aliquotes chacune en particulier, ſelon la loi de leurs dimenſions. A quoi je dois ajoûter que cette propriété, qui ſert ou doit ſervir de fondement à toute l'Harmonie, & que pluſieurs attribuent, non à la *Corde ſonore*, mais à l'air frappé du Son, n'eſt pas particuliere aux *Cordes* ſeulement, mais ſe trouve dans tous les Corps ſonores. (Voyez Corps sonore, Harmonique.)

Une autre propriété non moins ſurprenante de la *Corde ſonore*, & qui tient à la précédente, eſt que ſi le chevalet qui la diviſe n'appuie que légèrement & laiſſe un peu de commnnication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors au lieu du Son total de chaque Partie ou de l'une des deux, on n'entendra que le Son de la plus grande aliquote commune aux deux Parties. (Voyez Sons Harmoniques.)

Le mot de *Corde* ſe prend figurément en Compoſition pour les Sons fondamentaux du Mode, & l'on appelle ſouvent *Cordes d'Harmonie* les Notes de Baſſe qui, à la faveur de certaines Diſſonnances, prolongent la phraſe, varient & entrelacent la Modulation.

CORDE-A-JOUR ou CORDE-A-VIDE. (Voyez Vide.)

CORDES MOBILES. (Voyez Mobile.)

CORDES STABLES. (Voyez Stable.)

CORPS-DE-VOIX. *ſ. m.* Les Voix ont divers degrés de force ainſi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embraſſe porte le nom de *Corps-de-Voix* quand il s'agit de force ; & de *Volume*, quand il s'agit d'étendue. (Voyez Volume.) Ainſi, de deux Voix ſemblables for-

mant le même Son, celle qui remplit le mieux l'oreille & se fait entendre de plus loin, est dite avoir plus de *Corps.* En Italie, les premières qualités qu'on recherche dans les Voix, sont la justesse & la flexibité: mais en France on exige surtout un bon *Corps-de-Voix.*

CORPS SONORE. *f. m.* On appelle ainsi tout *Corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du Son. Il ne suit pas de cette définition que tout Instrument de Musique soit un *Corps sonore*; on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'Instrument qui sonne elle-même, & sans laquelle il n'y auroit point de Son. Ainsi dans un Violoncelle ou dans un Violon chaque Corde est un *Corps sonore*; mais la caisse de l'Instrument, qui ne fait que répercuter & refléchir le Son, n'est point le *Corps sonore* & n'en fait point partie. On doit avoir cet article présent à l'esprit toutes les fois qu'il sera parlé du *Corps sonore* dans cet ouvrage.

CORYPHÉE. *f. m.* Celui qui conduisoit le Chœur dans les Spectacles des Grecs, & battoit la Mesure dans leur Musique. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

COULE' *Participe pris substantivement.* Le *Coulé* se fait lorsqu'au lieu de marquer en Chantant chaque Note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les Instrumens à corde, ou d'un coup de langue sur les Instrumens à vent, on passe deux ou plusieurs Notes sous la même articulation en prolongeant la même inspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les Notes couvertes d'un *Coulé.* Il y a des Instrumens, tels que le Clavecin, le Tympanon, &c. sur lesquels le *Coulé* paroît presque impossible à pratiquer; & cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux & lié, très-difficile à décrire, & que l'Ecolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *Coulé* se marque par une Liaison qui couvre toutes les Notes qu'il doit embrasser.

COUPER. *v. a.* On coupe une Note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur, on se contente de la frapper au moment qu'elle commence, passant en silence le reste de sa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les Notes qui ont une certaine longueur; on se sert du mot *Détacher* pour celles qui passent plus vîte.

COUPLET. Nom qu'on donne dans les Vaudevilles &

autres Chansons à cette partie du Poëme qu'on appelle *Strophe* dans les Odes. Comme tous les *Couplets* sont composés sur la même mesure de vers, on les chante aussi sur le même air; ce qui fait estropier souvent l'Accent & la Prosodie, parce que deux vers François n'en sont pas moins dans la même mesure, quoique les longues & brèves n'y soient pas dans les mêmes endroits.

COUPLETS, se dit aussi des Doubles & Variations qu'on fait sur un même Air, en le reprenant plusieurs fois avec de nouveaux changemens; mais toujours sans défigurer le fond de l'Air, comme dans les Folies d'Espagne & dans de vieilles Chaconnes. Chaque fois qu'on reprend ainsi l'Air en le variant différemment, on fait un nouveau *Couplet*. (Voyez VARIATIONS.)

COURANTE. *s. f.* Air propre à une espèce de Danse ainsi nommée à cause des allées & des venues dont elle est remplie plus qu'aucune autre. Cet Air est ordinairement d'une Mesure à trois Tems graves, & se note en Triple de Blanches avec deux Reprises. Il n'est plus en usage, non plus que la Danse dont il porte le nom.

COURONNE. *s. f.* Espèce de C renversé avec un point dans le milieu, qui se fait ainsi : 𝄐.

Quand la *Couronne*, qu'on appelle aussi *point de repos*, est à la fois dans toutes les Parties sur la Note correspondante, c'est le signe d'un repos général : on doit y suspendre la Mesure, & souvent même on peut finir par cette Note. Ordinairement la Partie principale y fait, à sa volonté, quelque passage, que les Italiens appellent *Cadenza*, pendant que toutes les autres prolongent & soutiennent le Son qui leur est marqué, ou même s'arrêtent tout-à-fait. Mais si la *Couronne* est sur la Note finale d'une seule Partie, alors on l'appelle en François *Point d'Orgue*, & elle marque qu'il faut continuer le Son de cette Note, jusqu'à ce que les autres Parties arrivent à leur conclusion naturelle. On s'en sert aussi dans les Canons pour marquer l'endroit où toutes les Parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. (Voyez REPOS, CANON, POINT D'ORGUE.)

CRIER. C'est forcer tellement la voix en chantant, que les Sons n'en soient plus appréciables, & ressemblent plus à des cris qu'à du Chant. La Musique Françoise veut être *criée*; c'est en cela que consiste sa plus grande expression.

CROCHE. *ſ. f.* Note de Muſique qui ne vaut en durée que le quart d'une Blanche ou la moitié d'une Noire. Il faut par conſéquent huit *Croches* pour une Ronde ou pour une Meſure à quatre Tems. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir (*Pl.* D. *Fig.* 9. (comment ſe fait la *Croche*, ſoit ſeule ou chantée ſeule ſur une ſyllabe, ſoit liée avec d'autres *Croches* quand on en paſſe pluſieurs dans un même tems en jouant, ou ſur une même ſyllabe en chantant. Elles ſe lient ordinairement de quatre en quatre dans les Meſures à quatre Tems & à deux, de trois en trois dans la Meſure à ſix-huit, ſelon la diviſion des Tems; & de ſix en ſix dans la Meſure à trois Tems, ſelon la diviſion des Meſures.

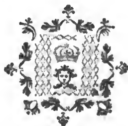
Le nom de *Croche* a été donné à cette eſpèce de Note, à cauſe de l'eſpèce de Crochet qui la diſtingue.

CROCHET, Signe d'abbréviation dans la Note. C'eſt un petit trait en travers, ſur la queue d'une Blanche ou d'une Noire, pour marquer ſa diviſion en Croches, gagner de la place & prévenir la confuſion. Le *Crochet* déſigne par conſéquent quatre Croches au lieu d'une Blanche, ou deux au lieu d'une Noire, comme on voit Planche D. à l'exemple A. de la Fig. 10, où les trois Portées accollées ſignifient exactement la même choſe. La Ronde n'ayant point de queue, ne peut porter de *Crochet;* mais on en peut cependant faire auſſi huit Croches par abbréviations, en la diviſant en deux Blanches ou quatre Noires, auxquelles on ajoûte des *Crochets.* Le Copiſte doit ſoigneuſement diſtinguer la figure du *Crochet*, qui n'eſt qu'une abbréviation, de celle de la Croche, qui marque une valeur réelle.

CROME. *ſ. f.* Ce pluriel Italien ſignifie *Croches.* Quand ce mot ſe trouve écrit ſous des Notes noires, blanches ou rondes, il ſignifie la même choſe que ſignifieroit le Crochet, & marque qu'il faut diviſer chaque Note en Croches, ſelon ſa valeur. (Voyez CROCHET.)

CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL, *ſ. m.* Nom qu'on donne par dériſion à ces Muſiciens ineptes, qui, verſés dans la combinaiſon des Notes, & en état de rendre à livre ouvert les Compoſitions les plus difficiles, exécutent au ſurplus ſans ſentiment, ſans expreſſion,

sans goût. Un *Croque-Sol* rendant plutôt les Sons que les phrases, lit la Musique la plus énergique sans y rien comprendre, comme un maître d'école pourroient lire un chef-d'œuvre d'éloquence, écrit avec les caractères de sa langue, dans une langue qu'il n'entendroit pas.





D

D. Cette lettre ſignifie la même choſe dans la Muſique Françoiſe que *P.* dans l'Italienne ; c'eſt-à-dire, *Doux.* Les Italiens l'emploient auſſi quelquefois de même pour le mot *Dolce*, & ce mot *Dolce* n'eſt pas ſeulement oppoſé à *Fort*, mais à *Rude*.

D. C. (Voyez Da Capo.)

D *la re*, D *ſol re*, ou ſimplement D. Deuxième Note de la Gamme naturelle ou Diatonique, laquelle s'appelle autrement *Re*. (Voyez Gamme.)

DA CAPO. Ces deux mots Italiens ſe trouvent fréquemment écrits à la fin des Airs en Rondeau, quelquefois tout au long, & ſouvent en abrégé par ces deux lettres, D. C. Ils marquent qu'ayant fini la ſeconde partie de l'Air, il en faut reprendre le commencement juſqu'au Point final. Quelquefois il ne faut pas reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un Renvoi. Alors, au lieu de ces mots *Da Capo*, on trouve écrits ceux-ci *Al Segno*.

DACTYLIQUE. *adj.* Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne Muſique, à cette eſpèce de Rhythme dont la Meſure ſe partageoit en deux Tems égaux. (Voy. Rhythme.)

On appelloit auſſi *Dactylique* une ſorte de Nome où ce Rhythme étoit fréquemment employé, tel que le Nome Harmathias & le Nome Orthien.

Julius Pollus révoque en doute ſi le *Dactylique* étoit une ſorte d'Inſtrument, ou une forme de Chant; doute qui ſe confirme par ce qu'en dit Ariſtide Quintilien dans ſon ſecond Livre, & qu'on ne peut réſoudre qu'en ſuppoſant que le mot *Dactilique* ſignifioit à la fois un Inſtrument & un Air, comme parmi nous les mots *Muſette* & *Tambourin*.

DÉBIT. *ſ. m.* Récitation précipitée. Voyez l'Article ſuivant.

DÉBITER *v. a. pris en ſens neutre*. C'eſt preſſer à deſſein le Mouvement du Chant, & le rendre d'une manière approchante de la rapidité de la parole; ſens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la Muſique Françoiſe. On dé-

figure toujours les Airs en les *Débitant*, parce que la Mélodie, l'Expreſſion, la Grace y dépendent toujours de la préciſion du Mouvement, & que preſſer le Mouvement, c'eſt le détruire. On défigure encore le Récitatif François en le *Debitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, & fait mieux ſentir l'oppoſition choquante qu'il y a parmi nous entre l'Accent Muſical & celui du Diſcours. A l'égard du Récitatif Italien, qui n'eſt qu'un parler harmonieux, vouloir le *Débiter*, ce ſeroit vouloir parler plus vîte que la parole, & par conſéquent bredouiller: de ſorte qu'en quelque ſens que ce ſoit, le mot *Débit* ne ſignifie qu'une choſe barbare, qui doit être proſcrite de la Muſique.

DECAMERIDE. *ſ. f.* C'eſt le nom de l'un des Elémens du Syſtême de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1701.

Pour former un ſyſtême général qui fourniſſe le meilleur Tempérament, & qu'on puiſſe ajuſter à tous les ſyſtêmes, cet Auteur, après avoir diviſé l'Octave en 43 parties, qu'il appelle *Mérides*, & ſubdiviſé chaque Méride en 7 parties, qu'il appelle *Eptamérides*, diviſe encore chaque *Eptaméride*, en 10 autres parties, auxquelles il donne le nom de *Décamerides*. L'Octave ſe trouve ainſi diviſée en 3010 parties égales, par leſquelles on peut exprimer, ſans erreur ſenſible, les rapports de tous les Intervalles de la Muſique.

Ce mot eſt formé de δέκα, *dix* & de μέρις, *partie*.

DE'CHANT ou DISCANT. *ſ. m.* Terme ancien par lequel on déſignoit ce qu'on a depuis appellé Contre-point. (Voyez CONTRE-POINT.

DECLAMATION. *ſ. f.* C'eſt, en Muſique, l'art de rendre, par les inflexions & le nombre de la Mélodie, l'Accent grammatical & l'Accent oratoire. (Voyez ACCENT, RÉCITATIF.)

DEDUCTION. *ſ. f.* Suite de Notes montant diatoniquement ou par degrés conjoints. Ce terme n'eſt guére en uſage que dans le Plain-Chant.

DEGRÉ. *ſ. f.* Différence de poſition ou d'élévation qui ſe trouve entre deux Notes placées dans une même Portée. Sur la même Ligne ou dans le même eſpace, elles ſont au même *Degré*; & elles y ſeroient encore, quand même l'une des deux ſeroit hauſſée ou baiſſée d'un ſemi-Ton par un Dièſe ou par un Bémol. Au contraire, elles pourroient

être à l'Unisson, quoique posées sur différens *Degrés*; comme l'*ut* Bémol & le *si* naturel; le *fa* Dièse & le *sol* Bémol, *&c.*

Si deux Notes se suivent diatoniquement, de sorte que l'une étant sur une Ligne, l'autre soit dans l'espace voisin, l'Intervalle est d'un *Degré*; de deux, si elles sont à la Tierce; de trois, si elles sont à la Quarte; de sept, si elles sont à l'Octave, *&c.*

Ainsi, en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'Intervalle, on a toujours le nombre des *Degrés* diatoniques qui séparent les deux Notes.

Ces *Degrés* diatoniques ou simplement *Degrés*, sont encore appellés *Degrés conjoints*, par opposition aux *Degrés disjoints*, qui sont composés de plusieurs *Degrés* conjoints. Par exemple, l'Intervalle de Seconde est un *Degré* conjoint; mais celui de Tierce est un *Degré* disjoint, composé de deux *Degrés* conjoints; & ainsi des autres. (Voyez Conjoint, Disjoint, Intervalle.)

DEMANCHER. *v. n.* C'est, sur les Instrumens à manche, tels que le Violoncelle, le Violon, *&c.* ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu. (Voyez Position.) Le Compositeur doit connoître l'étendue qu'a l'Instrument sans *Démancher*, afin que, quand il passe cette étendue & qu'il *Démanche*, cela se fasse d'une manière praticable.

DEMI-JEU, A-DEMI-JEU, ou simplement A DEMI. Terme de Musique instrumentale qui répond à l'Italien, *Sotto voce*, ou *Mezza voce*, ou *Mezzo forte*, & qui indique une manière de jouer qui tienne le milieu entre le *Fort* & le *Doux*.

DEMI-MESURE. *f. f.* Espace de tems qui dure la moitié d'une Mesure. Il n'y a proprement de *Demi-Mesure* que dans les Mesures dont les Tems sont en nombre pair: car dans la Mesure à trois Tems, la première *Demi-Mesure* commence avec le Tems fort, & la seconde à contre-tems; ce qui les rend inégales.

DEMI-PAUSE. *f. f.* Caractère de Musique qui se fait comme il est marqué dans la *fig.* 9 de la *Pl.* D, & qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une Demi-Mesure à quatre tems, ou d'une Blanche. Comme il y a des Mesures de différentes valeurs, & que celle de la *Demi-Pause* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié

d'une Mesure, que quand la Mesure entière vaut une Ronde; à la différence de la Pause entière qui vaut toujours exactement une Mesure grande ou petite. (Voy. PAUSE.)

DEMI-SOUPIR. Caractère de Musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig.* 9 de la *Pl.* D; & qui marque un silence dont la durée est égale à celle d'une Croche ou de la moitié d'un Soupir. (Voyez SOUPIR.)

DEMI-TEMS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un Tems. Il faut appliquer au *Demi-Tems* par rapport au Tems, ce que j'ai dit ci-devant de la Demi-Mesure par rapport à la Mesure.

DEMI-TON. Intervalle de Musique valant à-peu-près la moitié d'un Ton, & qu'on appelle plus communément *Semi-Ton*. (Voyez SEMI-TON.)

DESCENDRE. *v. n.* C'est baisser la voix, *vocem remittere*; c'est faire succéder les Sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas. Cela se présente à l'œil par notre manière de Noter.

DESSEIN. *s. m.* C'est l'invention & la conduite du sujet, la disposition de chaque Partie, & l'ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux Chants & une bonne Harmonie; il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il soit *un*. Cette unité doit régner dans le Chant, dans le Mouvement, dans le Caractère, dans l'Harmonie, dans la Modulation. Il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse. La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élégante variété, sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le Musicien, aussi bien que le Poëte & le Peintre, peut tout oser en faveur de cette variété charmante, pourvû que, sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien dessinés, des Musiques toutes hachées, composées des petits morceaux étranglés; & de caractères si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux.

Non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes les parties, que consiste la perfection du *Dessein*, & c'est sur-tout en ce point que l'im-

mortel Pergolèse a montré son jugement, son goût, & a laissé si loin derrière lui tous ses rivaux. Son *Stabat Mater*, son *Orfeo*, sa *serva Padrona* sont, dans trois genres différens, trois chef-d'œuvres de *Dessein* également parfaits.

Cette idée du *Dessein* général d'un ouvrage, s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose. Ainsi l'on dessine un Air, un Duo, un Chœur, &c. Pour cela, après avoir imaginé son sujet, on le distribue, selon les règles d'une bonne Modulation, dans toutes les Parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit des Auditeurs, & qu'il ne se représente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les graces de la nouveauté. C'est une faute de *Dessein* de laisser oublier son sujet; c'en est une plus grande de le poursuivre jusqu'à l'ennui.

DESSINER. *v. a.* Faire le Dessein d'une Pièce ou d'un morceau de Musique. (Voyez Dessein.) *Ce Compositeur* Dessine *bien ses ouvrages. Voilà un chœur fort mal* Dessiné.

DESSUS. *s. m.* La plus aiguë des Parties de la Musique; celle qui règne au-dessus de toutes les autres. C'est dans ce sens qu'on dit dans la Musique instrumentale, *Dessus* de Violon, *Dessus* de Flûte ou de Hautbois, & en général *Dessus* de Symphonie.

Dans la Musique vocale, le *Dessus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, & encore par des *Castrati* dont la voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une Octave en haut, & en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *Dessus* se divise ordinairement en premier & second, & quelquefois même en trois. La Partie vocale qui exécute le second *Dessus*, s'appelle *Bas-Dessus*, & l'on fait aussi des Récits à voix seule pour cette Partie. Un beau *Bas-Dessus* plein & sonore, n'est pas moins estimé en Italie que les Voix claires & aiguës; mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir, à l'Opéra de Paris, une Mlle Gondré, qui en effet avoit un fort beau *Bas-Dessus*.

DETACHÉ. *partic. pris substantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de soutenir les Notes durant toute leur valeur, on les sépare par des silences pris sur cette

même valeur. Le *Détaché* tout-à-fait bref & ſec, ſe marque ſur les Notes par des points alongés.

DE'TONNER. *v. n.* C'eſt ſortir de l'Intonation ; c'eſt altérer mal-à-propos la juſteſſe des Intervalles, & par conſéquent Chanter faux. Il y a des Muſiciens dont l'oreille eſt ſi juſte qu'ils ne *détonnent* jamais ; mais ceux-là ſont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raiſon contraire ; car pour ſortir du Ton il faudroit y être entré. Chanter ſans Clavecin, crier, forcer ſa voix en haut ou en bas, & avoir plus d'égard au volume qu'à la juſteſſe, ſont des moyens preſque ſûrs de ſe gâter l'oreille, & de *Détonner.*

DIACOMMATIQUE. *adj.* Nom donné par M. Serre à une eſpèce de quatrième Genre, qui conſiſte en certaines Tranſitions harmoniques, par leſquelles la même Note reſtant en apparence ſur le même Degré, monte ou deſcend d'un Comma, en paſſant d'un Accord à un autre, avec lequel on paroît faire liaiſon.

Par exemple, ſur ce paſſage de Baſſe $\overset{32}{\textit{fa}}\ \overset{27}{\textit{re}}$ dans le Mode majeur d'*ut*, le $\overset{80}{\textit{la}}$, Tierce majeure de la première Note, reſte pour devenir Quinte de $\overset{27}{\textit{re}}$: or la Quinte juſte de $\overset{54}{\textit{re}}$ ou de *re* n'eſt pas $\overset{80}{\textit{la}}$, mais $\overset{81}{\textit{la}}$: ainſi le Muſicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les deux Intonations conſécutives $\overset{80}{\textit{la}}\ \overset{81}{\textit{la}}$, leſquelles diffèrent d'un Comma.

De même dans la Folie d'Eſpagne, au troiſième Tems de la troiſième Meſure : on peut y concevoir que la Tonique $\overset{80}{\textit{re}}$ monte d'un Comma pour former la ſeconde $\overset{81}{\textit{re}}$ du Mode majeur d'*ut*, lequel ſe déclare dans la Meſure ſuivante, & ſe trouve ainſi ſubitement amené par ce paralogiſme Muſical, par ce Double-emploi du *re*.

Lors encore que, pour paſſer bruſquement du Mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'Accord de Septième diminuée *ſol* Dièſe, *ſi*, *re*, *fa*, en Accord de ſimple Septième *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*, le mouvement chromatique du *ſol* Dièſe au *ſol* naturel eſt bien le plus ſenſible, mais il n'eſt pas le ſeul ; le *re* monte auſſi d'un mouvement dia-

commatique

10 11

commatique de *re* à *re* ; quoique la Note le ſuppoſe permanent ſur le même Degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce Genre *Diacommatique*, particuliérement lorſque la Modulation paſſe ſubitement du Majeur au Mineur, ou du Mineur au Majeur. C'eſt, ſur-tout dans l'adagio, ajoûte M. Serre, que les grands Maîtres, quoique guidés uniquement par le ſentiment, font uſage de ce genre de Tranſitions, ſi propre à donner à la Modulation une apparence d'indéciſion, dont l'oreille & le ſentiment éprouvent ſouvent des effets qui ne ſont point équivoques.

DIACOUSTIQUE. *ſ. f.* C'eſt la recherche des propriétés du Son réfracté en paſſant à travers différens milieux ; c'eſt-à-dire, d'un plus denſe dans un plus rare, & au contraire. Comme les rayons viſuels ſe dirigent plus aiſément que les Sons par des Lignes ſur certains points, auſſi les expériences de la *Diacouſtique* ſont-elles infiniment plus difficiles que celles de la Dioptrique. (Voyez Son.)

Ce mot eſt formé du Grec διὰ, *par*, & ἀκούω, *j'entends.*

DIAGRAMME. *ſ. m.* C'étoit, dans la Muſique ancienne, la Table ou le modèle qui préſentoit à l'œil l'étendue générale de tous les Sons d'un ſyſtême, ou ce que nous appellons aujourd'hui, *Echelle*, *Gamme*, *Clavier*. Voyez ces mots.

DIALOGUE. *ſ. m.* Compoſition à deux voix ou deux Inſtrumens qui ſe répondent l'un à l'autre, & qui ſouvent ſe réuniſſent. La plûpart des Scènes d'Opéra ſont, en ce ſens, des *Dialogues*, & les *Duo* Italiens en ſont toujours : mais ce mot s'applique plus préciſément à l'Orgue ; c'eſt ſur cet Inſtrument qu'un Organiſte joue des *Dialogues*, en ſe répondant avec différens jeux, ou ſur différens Claviers.

DIAPASON. *ſ. m.* Terme de l'ancienne Muſique, par lequel les Grecs exprimoient l'Intervalle ou la Conſonnance de l'Octave. (Voyez Octave.)

Les Facteurs d'Inſtrumens de Muſique nomment aujourd'hui *Diapaſons* certaines Tables où ſont marquées les Meſures de ces Inſtrumens & de toutes leurs parties.

On appelle encore *Diapaſon* l'étendue convenable à une Voix ou à un Inſtrument. Ainſi, quand une Voix ſe force, on dit qu'elle ſort du *Diapaſon*, & l'on dit la même choſe

d'un Instrument dont les cordes sont lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de Son, ou qui rend un Son désagréable, parce que le Ton en est trop haut ou trop bas.

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & πασῶν, *toutes*; parce que l'Octave embrasse toutes les Notes du systême parfait.

DIAPENTE. *s. f.* Nom donné par les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Quinte, & qui est la seconde des Consonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUINTE.)

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & de πέντε, *cinq*, parce qu'en parcourant cet Intervalle diatoniquement on prononce cinq différens Sons.

DIAPENTER, *en latin* DIAPENTISSARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Musiciens. (Voyez QUINTER.)

DIAPHONIE. *s. f.* Nom donné par les Grecs à tout Intervalle ou Accord dissonnant, parce que les deux Sons se choquant mutuellement, se divisent, pour ainsi dire, & font sentir désagréablement leur différence. Gui Arétin donne aussi le nom de *Diaphonie* à ce qu'on a depuis appellé *Discant*, à cause des deux Parties qu'on y distingue.

DIAPTOSE, Intercidence, ou petite Chûte. *s. f.* C'est dans le Plain-Chant une sorte de Périélèse, ou de passage qui se fait sur la dernière Note d'un Chant, ordinairement après un grand Intervalle en montant. Alors, pour assurer la justesse de cette finale, on la marque deux fois en séparant cette répétition par une troisième Note que l'on baisse d'un Degré en manière de Note sensible, comme *ut si ut* ou *mi re mi.*

DIASCHISMA. *s. m.* C'est, dans la Musique ancienne, un Intervalle faisant la moitié du semi-Ton mineur. Le rapport en est de 24 à $\sqrt[2]{600}$, & par conséquent irrationel.

DIASTEME. *s. m.* Ce mot, dans la Musique ancienne, signifie proprement *Intervalle*, & c'est le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle simple, par opposition à l'Intervalle composé qu'ils appelloient *systême.* (Voyez INTERVALLE, SYSTEME.)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *Quarte*, & qui est la troisième des Consonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUARTE.)

Ce mot est composé de διὰ, *par*, & du génitif de τέσσαρες, *quatre*; parce qu'en parcourant diatoniquement cet Intervalle on prononce quatre différens Sons.

DIATESSERONER, *en latin* DIATESSERONARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Musiciens. (Voyez QUARTER.)

DIATONIQUE. *adj.* Le Genre *Diatonique* est celui des trois qui procède par Tons & semi-Tons majeurs, selon la division naturelle de la Gamme; c'est-à-dire, celui dont le moindre Intervalle est d'un Degré conjoint: ce qui n'empêche pas que les Parties ne puissent procéder par de plus grands Intervalles, pourvu qu'ils soient tous pris sur des Degrés *Diatoniques*.

Ce mot vient du Grec διὰ, par, & de τόνος, *Ton*; c'est-à-dire, passant d'un Ton à un autre.

Le genre *Diatonique* des Grecs résultoit de l'une des trois règles principales qu'ils avoient établies pour l'Accord des Tétracordes. Ce Genre se divisoit en plusieurs espèces, selon les divers rapports dans lesquels se pouvoit diviser l'Intervalle qui le déterminoit; car cet Intervalle ne pouvoit se resserrer au-delà d'un certain point sans changer de Genre. Ces diverses espèces du même Genre sont appellées χρόαι, *couleurs*, par Ptolomée qui en distingue six; mais la seule en usage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *Diatonique-Ditonique*, dont le Tétracorde étoit composé d'un semi-Ton foible & de deux Tons majeurs. Aristoxène divise ce même Genre en deux espèces seulement; savoir, le *Diatonique tendre* ou *mol*, & le *Syntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *Ditonique* de Ptolomée. Voyez les rapports de l'un & de l'autre, *Pl.* M. *Fig.* 5.

Le Genre *Diatonique* moderne résulte de la marche consonnante de la Basse sur les Cordes d'un même Mode, comme on peut le voir par la *Figure* 7. de la *Planche* K. Les rapports en ont été fixés par l'usage des mêmes Cordes en divers Tons; de sorte que, si l'Harmonie a d'abord engendré l'Échelle *Diatonique*, c'est la Modulation qui l'a modifiée; & cette Échelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'est exacte ni quant au Chant, ni quant à l'Harmonie, mais seulement quant au moyen d'employer les mêmes sons à divers usages.

Le Genre *Diatonique* est, sans contredit, le plus naturel

des trois, puiſqu'il eſt le ſeul qu'on peut employer ſans changer de Ton. Auſſi l'Intonation en eſt-elle incomparablement plus aiſée que celle des deux autres, & l'on ne peut guères douter que les premiers Chants n'aient été trouvés dans ce Genre : mais il faut remarquer que, ſelon les loix de la Modulation, qui permet & qui preſcrit même le paſſage d'un Ton & d'un Mode à l'autre, nous n'avons preſque point, dans notre Muſique, de *Diatonique* bien pur. Chaque Ton particulier eſt bien, ſi l'on veut, dans le Genre *Diatonique* ; mais on ne ſauroit paſſer de l'un à l'autre ſans quelque Tranſition chromatique, au moins ſous-entendue dans l'Harmonie. Le *Diatonique* pur, dans lequel aucun des Sons n'eſt altéré ni par la Clef, ni accidentellement, eſt appellé par Zarlin *Diatono-diatonique*, & il en donne pour exemple le Plain-Chant de l'Egliſe. Si la Clef eſt armée d'un Bémol, pour lors c'eſt, ſelon lui, le *Diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Ariſtoxène. (Voyez Mol. (A l'égard de la Tranſpoſition par Dièſe, cet Auteur n'en parle point, & l'on ne la pratiquoit pas encore de ſon tems. Sans doute, il lui auroit donné le nom de *Diatonique dur*, quand même il en auroit réſulté un Mode mineur, comme celui d'*E la mi* : car dans ces tems où l'on n'avoit point encore les notions harmoniques de ce que nous appellons Tons & Modes, & où l'on avoit déjà perdu les autres notions que les Anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulières des Notes qu'aux rapports généraux qui en réſultoient. (Voyez Transpositions.)

Sons *ou* Cordes Diatoniques. Euclide diſtingue ſous ce nom, parmi les Sons mobiles, ceux qui ne participent point du Genre épais, même dans le Chromatique & l'Enharmonique. Ces Sons dans chaque Genre ſont au nombre de cinq, ſavoir ; le troiſième de chaque Tétracorde ; & ce ſont les mêmes que d'autres Auteurs appellent *Apycni.* (Voyez Apycni, Genre, Tétracorde.)

DIAZEUXIS. *ſ. f.* Mot Grec qui ſignifie *diviſion*, *ſéparation disjonction.* C'eſt ainſi qu'on appelloit, dans l'ancienne Muſique, le Ton qui ſéparoit deux Tétracordes disjoints, & qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la *Diapente.* C'eſt notre *Ton* majeur, dont le rapport eſt de 8 à 9, & qui eſt en effet la différence de la Quinte à la Quarte.

La *Diazeuxis* se trouvoit, dans leur Musique, entre la Mèse & la Paramèse, c'est-à-dire, entre le Son le plus aigu du second Tétracorde & le plus grave du troisième; ou bien entre la Nète Synnéménon & la Paramèse hyperboléon, c'est-à-dire, entre le troisième & le quatrième Tétracorde, selon que la Disjonction se faisoit dans l'un ou dans l'autre lieu : car elle ne pouvoit se pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les Cordes homologues des deux Tétracordes entre lesquels il y avoit *Diazeuxis* sonnoient la Quinte, au lieu qu'elles sonnoient la Quarte quand ils étoient conjoints.

DIÉSER. *v. a.* C'est armer la Clef de Dièses, pour changer l'ordre & le lieu des semi-Tons majeurs, ou donner à quelque Note un Dièse accidentel, soit pour le Chant, soit pour la Modulation. (Voyez DIEZE.)

DIESIS. *s. m.* C'est, selon le vieux Bacchius, le plus petit Intervalle de l'ancienne Musique. Zarlin dit que Philolaüs Pythagoricien donna le nom de *Diesis* au Limma; mais il ajoûte peu après que le *Diesis* de Pythagore est la différence du Limma & de l'Apotome. Pour Aristoxène, il divisoit sans beaucoup de façons le *Ton* en deux parties égales; ou en trois, ou en quatre. De cette dernière division résultoit le *Dièse* enharmonique mineur ou Quart-de-Ton; de la seconde, le *Dièse* mineur chromatique ou le tiers d'un Ton; & de la troisième, le *Dièse* majeur, qui faisoit juste un demi-Ton.

DIESE ou DIESIS, chez les Modernes, n'est pas proprement, comme chez les Anciens, un Intervalle de Musique; mais un signe de cet Intervalle, qui marque qu'il faut élever le Son de la Note devant laquelle il se trouve, au-dessus de celui qu'elle devroit avoir naturellement; sans cependant la faire changer de Degré ni même de nom. Or comme cette élévation se peut faire du moins de trois manières dans les Genres établis, il y a trois sortes de *Dièses*; savoir,

1°. Le *Dièse* enharmonique mineur ou simple *Dièse*, qui se figure par une croix de Saint André, ainsi ✕. Selon tous nos musiciens, qui suivent la pratique d'Aristoxène, il élève la Note d'un Quart-de-Ton; mais il n'est proprement que l'excès du semi-Ton majeur sur le semi-Ton mi-

neur. Ainsi du *mi* naturel au *fa* Bémol, il y a un Dièse enharmonique dont le rapport est de 125 à 128.

2°. Le *Dièse* chromatique, double *Dièse* ou *Dièse* ordinaire, marqué par une double croix élève la Note d'un semi-Ton mineur. Cet Intervalle est égal à celui du Bémol; c'est-à-dire, la différence du semi-Ton majeur au ton mineur : ainsi, pour monter d'un ton depuis le *mi* naturel, il faut passer au *fa Dièse*. Le rapport de ce *Dièse* est de 24 à 25. Voyez sur cet Article une remarque essentielle au mot *semi-Ton*.

3°. Le *Dièse* enharmonique majeur ou triple *Dièse*, marqué par une croix triple élève, selon les Aristoxéniens, la Note d'environ trois quarts de ton. Zarlin dit qu'il l'élève d'un semi-ton mineur; ce qui ne sauroit s'entendre de notre semi-ton, puisqu'alors ce *Dièse* ne différeroit en rien de notre *Dièse* chromatique.

De ces trois *Dièses*, dont les Intervalles étoient tous pratiqués dans la Musique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui soit en usage dans la nôtre; l'Intonation des *Dièses* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté presque insurmontable, & leur usage étant d'ailleurs aboli par notre systême tempéré.

Le *Dièse*, de même que le Bémol, se place toujours à gauche, devant la Note qui le doit porter; & devant ou après le chiffre, il signifie la même chose que devant une Note. (Voyez CHIFFRES.) Les *Dièses* qu'on mêle parmi les Chiffres de la Basse-continue, ne sont souvent que de simples croix comme le *Dièse* enharmonique: mais cela ne sauroit causer d'équivoque, puisque celui-ci n'est plus en usage.

Il y a deux manières d'employer le *Dièse*: l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note dans les Modes majeurs se trouve plus communément la quatrième du ton; dans les Modes mineurs, il faut le plus souvent deux *Dièses* accidentels, surtout en montant; savoir, un sur la sixième Note, & un autre sur la septième. Le *Dièse* accidentel n'altere que la Note qui le suit immédiatement, ou, tout au plus, celles qui dans la même Mesure se trouvent sur le même

Degré, & quelquefois à l'Octave, sans aucun signe contraire.

L'autre manière est d'employer le *Dièse* à la Clef, & alors il agit dans toute la suite de l'Air & sur toutes les Notes qui sont placées sur le même Degré où est le *Dièse*, à moins qu'il ne soit contrarié par quelque Bémol ou Béquarre, ou bien que la Clef ne change.

La position des *Dièses* à la Clef n'est pas arbitraire, non plus que celle des Bémols; autrement les deux semi-Tons de l'Octave seroient sujets à se trouver entr'eux hors des Intervalles prescrits. Il faut donc appliquer aux *Dièses* un raisonnement semblable à celui que nous avons fait au mot Bémol, & l'on trouvera que l'ordre des *Dièses* qui convient à la Clef est celui des Notes suivantes, en commençant par *fa* & montant successivement de Quinte, ou descendant de Quarte jusqu'au *la* auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Dièse* du *mi*, qui le suivroit, ne différe point du *fa* sur nos Claviers.

ORDRE DES DIESES A LA CLEF.

Fa, *Ut*, *Sol*, *Re*, *La*, &c.

Il faut remarquer qu'on ne sauroit employer un *Dièse* à la Clef sans employer aussi ceux qui le précedent; ainsi le *Dièse* de l'*ut* ne se pose qu'avec celui du *fa*; celui du *sol* qu'avec les deux précédens, &c.

J'ai donné, au mot *Clef transposée*, une formule pour trouver tout d'un coup si un Ton ou Mode doit porter des *Dièses* à la Clef, & combien.

Voilà l'acception du mot *Dièse*, & son usage, dans la pratique. Le plus ancien manuscrit où j'en aie vu le signe employé, est celui de Jean de Muris; ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de son invention. Mais il ne paroît avoir, dans ses exemples, que l'effet du Béquarre: aussi cet Auteur donne-t-il toujours le nom de *Diesis* au semi-Ton majeur.

On appelle *Dièses*, dans les calculs harmoniques, certains Intervalles plus grands qu'un Comma & moindres qu'un semi-Ton, qui font la différence d'autres Intervalles engendrés par les progressions & rapports des Consonnan-

ces. Il y a trois de ces *Dièses*. 1°. le *Dièse majeur*, qui est la différence du semi-Ton majeur au semi-Ton mineur, & dont le rapport est de 125 à 128. 2°, le *Dièse majeur*, qui est la différence du semi-Ton mineur au *Dièse majeur*, & en rapport de 3072 à 3125. 3°. & le *Dièse maxime*, en rapport de 243 à 450, qui est la différence du Ton mineur au semi-Ton maxime. (Voyez SEMI-TON.)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverses du même mot dans le même Art, ne sont guères propres qu'à causer de fréquentes équivoques, & à produire un embrouillement continuel.

DIEZEUGMENON. *génit. fem. plur.* Tétracorde *Diezeugmenon* ou *des Séparées*, est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième Tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le second. (Voyez TÉTRACORDE.)

DIMINUÉ. *adj.* Intervalle *diminué* est tout Intervalle mineur dont on retranche un semi-Ton par un Dièse à la Note inférieure, ou par un Bémol à la supérieure. A l'égard des Intervalles justes que forment les Consonnances parfaites, lorsqu'on les diminue d'un semi-Ton l'on ne doit point les appeller *Diminués*, mais *Faux*; quoiqu'on dise quelquefois mal-à-propros *Quarte diminuée*, au lieu de dire Fausse-Quarte, & *Octave diminuée*, au lieu de dire Fausse-Octave.

DIMINUTION. *s. f.* Vieux mot, qui signifioit la division d'une Note longue, comme une Ronde ou une Blanche, en plusieurs autres Notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les Fredons & autres passages qu'on a depuis appellés *Roulemens* ou *Roulades*. (Voy. ces mots.)

DIOXIE, *s. f.* C'est, au rapport de Nicomaque, un nom que les Anciens donnoient quelquefois à la Consonnance de la Quinte, qu'ils appelloient plus communément *Diapente*. (Voyez DIAPENTE.)

DIRECT. *adj.* Un Intervalle *Direct* est celui qui fait un Harmonique quelconque sur le Son fondamental qui le produit. Ainsi la Quinte, la Tierce majeure, l'Octave, & leurs Répliques sont rigoureusement les seuls Intervalles *directs*: mais par extension l'on appelle encore Intervalles *directs* tous les autres, tant consonnans que dissonans, que fait chaque Partie avec le Son fondamental pra-

tique, qui est ou doit être au-dessous d'elle ; ainsi la Tierce mineure est un Intervalle *direct* sur un Accord en Tierce mineure, & de même la Septième ou la Sixte-ajoûtée sur les Accords qui portent leur nom.

Accord direct est celui qui a le Son fondamental au grave & dont les Parties sont distribuées, non pas selon leur ordre le plus naturel, mais selon leur ordre le plus rapproché. Ainsi l'Accord parfait *direct* n'est pas Octave, Quinte & Tierce, mais Tierce, Quinte & Octave.

DISCANT ou DÉCHANT. *s. m.* C'étoit, dans nos anciennes Musiques, cette espèce de Contre-point que composoient sur le champ les Parties supérieures en chantant impromptu sur le Tenor ou la Basse ; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la Musique, pour pouvoir être exécutée de cette manière par des Musiciens aussi peu habiles que ceux de ce tems-là. *Discantat*, dit Jean de Muris, *qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis Sonis Sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.* Après avoir expliqué ce qu'il entend par Consonnances, & le choix qu'il convient de faire entr'elles, il reprend aigrement les Chanteurs de son tems qui les pratiquoient presque indifféremment. „ De quel front, dit-il, si nos Règles „ sont bonnes, osent *Déchanter* ou composer le *Discant*, „ ceux qui n'entendent rien au choix des accords, qui ne „ se doutent pas même de ceux qui sont plus ou moins „ concordans, qui ne savent ni desquels il faut s'abstenir, „ ni desquels on doit user le plus fréquemment, ni dans „ quels lieux il les faut employer, ni rien de ce qu'exige „ la pratique de l'Art bien entendu ? S'ils rencontrent, „ c'est par hasard ; leurs Voix errent sans règle sur le Te- „ nor : qu'elles s'accordent, si Dieu le veut ; ils jettent „ leurs Sons à l'aventure, comme la pierre que lance au „ but une main mal-adroite, & qui de cent fois le tou- „ che à peine une „. Le bon Magister Muris apostrophe ensuite ces corrupteurs de la pure & simple Harmonie, dont son siècle abondoit ainsi que le nôtre. *Heu ! proh dolor! His temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum; nam inducere*

cùm deberent delectationem, adducunt tristitiam. O incongruum proverbium! ô mala coloratio! irrationabilis excusatio! ô magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone! Sic enim concordiæ confunduntur cum discordiis ut nullatenùs una distinguatur ab aliâ O! antiqui periti Musicæ doctores tales audissent Discantatores, quid dixissent? Quid fecissent? Sic discantantem increparent, & dicerent: Non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum & concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum tu mihi es; ô utinam taceres! non concordas, sed deliras & discordas.

DISCORDANT. *adj.* On appelle ainsi tout Instrument dont on joue & qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute Partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une Intonation qui n'est pas juste fait un Ton *faux*. Une suite de tons *faux* fait un Chant *Discordant*; c'est la différence de ces deux mots.

DISDIAPASON. *s. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *double Octave.*

Le *Disdiapason* est à-peu-près la plus grande étendue que puissent parcourir les voix humaines sans se forcer; il y en a même assez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'est pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs Modes à cette étendue & lui donnoient le nom de Systême parfait. (Voyez Mode, Genre, Systeme.)

DISJOINT. *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *Disjoints* à deux Tétracordes qui se suivoient immédiatement, lorsque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *Ton* au-dessus de la plus aiguë du grave, au lieu d'être la même. Ainsi les deux tétracordes Hypaton & Diezeugménon étoient *Disjoints*, & les deux Tétracordes Synnéménon & & Hyperboléon l'étoient aussi. (Voyez Tétracorde.)

On donne, parmi nous, le nom de *Disjoints* aux Intervalles qui ne se suivent pas immédiatement, mais sont séparés par un autre Intervalle. Ainsi ces deux Intervalles *ut mi* & *sol si* sont *Disjoints*. Les Degrés qui ne sont pas conjoints, mais qui sont composés de deux ou plusieurs Degrés conjoints, s'appellent aussi Degrés *Disjoints*. Ainsi chacun des deux Intervalles dont je viens de parler forme un Degré *Disjoint*.

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne Musique, l'espace qui séparoit la Mèse de la Paramèse, ou en général un Tétracorde du Tétracorde voisin, lorsqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet espace étoit d'un *Ton*, & s'appelloit en Grec *Diazeuxis*.

DISSONNANCE. *s. f.* Tout Son qui forme avec un autre, un Accord désagréable à l'oreille, ou mieux, tout Intervalle qui n'est pas consonnant. Or, comme il n'y a point d'autres Consonnances que celles que forment entre eux & avec le fondamental les Sons de l'Accord parfait, il s'ensuit que tout autre Intervalle est une véritable *Dissonnance*: même les Anciens comptoient pour telles les Tierces & les Sixtes, qu'ils retranchoient des Accords consonnans.

Le terme de *Dissonnance* vient de deux mots, l'un Grec, l'autre Latin, qui signifient *sonner à double*. En effet, ce qui rend la *Dissonnance* désagréable, est que les Sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent, pour ainsi dire, & sont entendus par elle comme deux Sons distincts, quoique frappés à la fois.

On donne le nom de *Dissonnance* tantôt à l'Intervalle & tantôt à chacun des deux Sons qui le forment. Mais quoique deux Sons dissonnent entr'eux, le nom de *Dissonnance* se donne plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'Accord.

Il y une infinité de *Dissonnances* possibles; mais comme dans la Musique on exclud tous les Intervalles que le Systême reçu ne fournit pas, elles se réduisent à un petit nombre; encore pour la pratique ne doit-on choisir parmi celles-là que celles qui conviennent au Genre & au Mode, & enfin exclure même de ces dernières celles qui ne peuvent s'employer selon les regles prescrites. Quelles sont ces règles? Ont-elles quelque fondement naturel, ou sont-elles purement arbitraires? Voilà ce que je me propose d'examiner dans cet Article.

Le principe physique de l'Harmonie se tire de la production de l'Accord parfait par la résonnance d'un Son quelconque: toutes les Consonnances en naissent, & c'est la Nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainsi de la *Dissonnance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, si l'on veut, sa génération dans les progressions

des Intervalles confonnans & dans leurs différences; mais nous n'appercevons pas de raifon phyfique qui nous autorife à l'introduire dans le corps même de l'Harmonie. Le P. Merfenne fe contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *Diffonnances*, tant de celles qui font rejettées, que de celles qui font admifes; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *Diffonnance* n'eft pas naturelle à l'Harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le fecours de l'Art. Cependant, dans un autre Ouvrage, il effaye d'en trouver le principe dans les rapports des nombres & les proportions harmonique & arithmétique, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité abftraite & les fenfations de l'ouïe. Mais après avoir bien épuifé des analogies, après bien des métamorphofes de ces diverfes proportions les unes dans les autres, après bien des opérations & d'inutiles calculs, il finit par établir, fur de légères convenances, la *Diffonnance* qu'il s'eft tant donné de peine à chercher. Ainfi, parce que dans l'ordre des Sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des Cordes, une Tierce mineure au grave, (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations,) il ajoûte au grave de la fous-Dominante une nouvelle Tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une Tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations,) & il ajoûte à l'aigu de la Dominante une nouvelle Tierce mineure. Ces Tierces ainfi ajoutées ne font point, il eft vrai, de proportion avec les rapports précédens; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir fe trouvent altérés; mais n'importe: M. Rameau fait tout valoir pour le mieux; la proportion lui fert pour introduire la *Diffonnance*, & le défaut de proportion pour la faire fentir.

L'illuftre Géomètre qui a daigné interpréter au Public le Syftême de M. Rameau, ayant fupprimé tous ces vains calculs, je fuivrai fon exemple, ou plutôt je tranfcrirai ce qu'il dit de la *Diffonnance*, & M. Rameau me devra des remercîmens d'avoir tiré cette explication, des *Elémens de Mufique* plûtôt que de fes propres écrits.

Suppofant qu'on connoiffe les Cordes effentielles du Ton felon le Syftême de M. Rameau; favoir dans le Ton d'*ut*

la Tonique *ut*, la Dominante *ſol* & la ſous-Dominante *fa*, on doit ſavoir auſſi que ce même Ton d'*ut* a les deux Cordes *ut* & *ſol* communes avec le Ton de *ſol*, & les deux Cordes *ut* & *fa* communes avec le Ton de *fa*. Par conſéquent cette marche de Baſſe *ut ſol* peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *ſol*, comme la marche de Baſſe *fa ut* ou *ut fa*, peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *fa*. Donc, quand on paſſe d'*ut* à *fa* ou à *ſol* dans une Baſſe-fondamentale, on ignore encore juſques-là dans quel Ton l'on eſt. Il ſeroit pourtant avantageux de le ſavoir & de pouvoir, par quelque moyen, diſtinguer le générateur de ſes Quintes.

On obtiendra cet avantage en joignant enſemble les Sons *ſol* & *fa* dans une même Harmonie; c'eſt-à-dire, en joignant à l'Harmonie *ſol ſi re* de la Quinte *ſol* l'autre Quinte *fa*, en cette manière *ſol ſi re fa*: ce *fa* ajoûté étant la Septième de *ſol* fait *Diſſonnance*: c'eſt pour cette raiſon que l'Accord *ſol ſi re fa* eſt appellé Accord diſſonnant ou Accord de Septième. Il ſert à diſtinguer la Quinte *ſol* du générateur *ut*, qui porte toujours, ſans mélange & ſans altération, l'Accord parfait *ut mi ſol ut*, donné par la Nature même. (Voyez Accord, Consonnance, Harmonie.) Par-là on voit que, quand on paſſe d'*ut* à *ſol*, on paſſe en même tems d'*ut* à *fa*, parce que le *fa* ſe trouve compris dans l'Accord de *ſol*, & le Ton d'*ut* ſe trouve, par ce moyen, entièrement déterminé, parce qu'il n'y a que ce Ton ſeul auquel les Sons *fa* & *ſol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajoûterons à l'Harmonie *fa la ut* de la Quinte *fa* audeſſous du générateur, pour diſtinguer cette Harmonie de celle de ce même générateur. Il ſemble d'abord que l'on doive y ajoûter l'autre Quinte *ſol*, afin que le générateur *ut* paſſant à *fa*, paſſe en même tems à *ſol*, & que le Ton ſoit déterminé par-là: mais cette introduction de *ſol* dans l'Accord *fa la ut*, donneroit deux Secondes de ſuite, *fa ſol*, *ſol la*, c'eſt-à-dire deux *Diſſonnances* dont l'union ſeroit trop déſagréable à l'oreille; inconvénient qu'il faut éviter: car ſi, pour diſtinguer le Ton, nous altérons l'Harmonie de cette Quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il eſt poſſible.

C'eſt pourquoi, au lieu de *ſol*, nous prendrons ſa

Quinte *re*, qui eſt le Son qui en approche le plus; & nous aurons pour la ſous-Dominante *fa* l'Accord *fa la ut re*, qu'on appelle Accord de Grande-Sixte ou Sixte-ajoûtée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'obſerve entre l'Accord de la Dominante *ſol*, & celui de la ſous-Dominante *fa*.

La Dominante *ſol* en montant au-deſſus du générateur, a un Accord tout composé de Tierces en montant depuis *ſol*; *ſol ſi re fa*. Or la ſous-Dominante *fa* étant au-deſſous du générateur *ut*, on trouvera, en deſcendant d'*ut* vers *fa* par Tierces, *ut la fa re*, qui contient les mêmes Sons que l'accord *fa la ut re* donne à la ſous-Dominante *fa*.

On voit de plus, que l'altération de l'Harmonie des deux Quintes ne conſiſte dans la Tierce mineure *re fa*, ou *fa re*, ajoutée de part & d'autre à l'Harmonie de ces deux Quintes.

Cette explication eſt d'autant plus ingénieuſe qu'elle montre à la fois l'origine, l'uſage, la marche de la *Diſſonnance*, ſon rapport intime avec le Ton, & le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut eſſentiel qui fait tout crouler, c'eſt l'emploi d'une Corde étrangere au Ton, comme Corde eſſentielle du Ton; & cela par une fauſſe analogie qui, ſervant de baſe au Syſtême de M. Rameau le détruit en s'évanouiſſant.

Je parle de cette Quinte au-deſſous de la Tonique, de cette ſous-Dominante entre laquelle & la Tonique on n'apperçoit pas la moindre liaiſon qui puiſſe autoriſer l'emploi de cette ſous-Dominante, non-ſeulement comme Corde eſſentielle du Ton, mais même en quelque qualité que ce puiſſe être. En effet, qu'y a-t-il de commun entre la réſonnance, le frémiſſement des Uniſſons d'*ut*, & le Son de ſa Quinte en deſſous? Ce n'eſt point parce que la Corde entière eſt un *fa* que ſes aliquotes réſonnent au Son d'*ut*, mais parce qu'elle eſt un multiple de la Corde *ut*, & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un ſemblable phénomène. Prenez le ſeptuple, il frémira & réſonnera dans ſes Parties ainſi que le triple; eſt-ce à dire que le Son de ce ſeptuple ou ſes Octaves ſoient des Cordes eſſentielles du Ton? Tant s'en faut; puiſqu'il ne forme pas même avec la Tonique un rapport commenſurable en Notes.

Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au Son d'une Corde quelconque, une autre Corde à sa douzième en dessous frémissoit sans résonner ; mais, outre que c'est un étrange phénomène en acoustique qu'une Corde sonore qui vibre & ne résonne pas, il est maintenant reconnu que cette prétendue expérience est une erreur, que la Corde grave frémit parce qu'elle se partage, & qu'elle paroît ne pas résonner parce qu'elle ne rend dans ses Parties que l'Unisson de l'aigu qui ne se distingue pas aisément.

Que M. Rameau nous dise dont qu'il prend la Quinte en dessous parce qu'il trouve la Quinte en dessus, & que ce jeu des Quintes lui paroît commode pour établir son Systême ; on pourra le féliciter d'une ingénieuse invention : mais qu'il ne l'autorise point d'une expérience chimérique, qu'il ne se tourmente point à chercher dans les renversemens des proportions harmonique & arithmétique les fondemens de l'Harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des Sons.

Remarquez encore que si la contre-génération qu'il suppose pouvoit avoir lieu, l'Accord de la sous-Dominante *fa* ne devroit point porter une Tierce majeure, mais mineure ; parce que le *la* Bémol est l'Harmonique véritable qui lui est assigné par ce renversement *ut fa la* ± (1 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$). De sorte qu'à ce compte la Gamme du Mode majeur devroit avoir naturellement la Sixte mineure ; mais elle l'a majeure, comme quatrième Quinte, ou comme Quinte de la seconde Note : ainsi voilà encore une contradiction.

Enfin remarquez que la quatrième Note donnée par la série des aliquotes, d'où naît le vrai Diatonique naturel, n'est point l'Octave de la prétendue sous-Dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre quatrième Note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainsi que tout Théoricien doit l'appercevoir au premier coup-d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience & à l'oreille des Musiciens. Qu'on écoute combien la Cadence imparfaite de la sous-Dominante à la Tonique est dure & sauvage, en comparaison de cette même Cadence dans sa place naturelle, qui est de la Tonique à la dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne desire plus rien après l'Accord de la Tonique ? N'attend-on pas, malgré qu'on en

ait, une ſuite ou une fin ? Or, qu'eſt-ce qu'une Tonique après laquelle l'oreille deſire quelque choſe ? Peut-on la regarder comme une véritable Tonique, & n'eſt-on pas alors réellement dans le ton de *fa*, tandis qu'on penſe être dans celui d'*ut* ? Qu'on obſerve combien l'intonation diatonique & ſucceſſive de la quatrième Note & de la Note ſenſible, tant en montant qu'en deſcendant, paroît étrangère au Mode, & même pénible à la Voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille & la Voix du Muſicien, la difficulté des Commençans à entonner cette Note doit lui montrer aſſez combien elle eſt peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *Tons* conſécutifs : ne devroit-on pas voir que ces trois *Tons* conſécutifs, de même que la Note qui les introduit, donnent une Modulation barbare qui n'a nul fondement dans la Nature ? Elle avoit aſſurément mieux guidé les Grecs, lorſqu'elle leur fit arrêter leur Tétracorde préciſément au *mi* de notre Echelle, c'eſt-à-dire, à la Note qui précède cette quatrième ; ils aimèrent mieux prendre cette quatrième en deſſous, & ils trouvèrent ainſi avec leur ſeule oreille ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire appercevoir.

Si le témoignage de l'oreille & celui de la raiſon ſe réuniſſent, au moins dans le Syſtême donné, pour rejetter la prétendue ſous-Dominante, non-ſeulement du nombre des Cordes eſſentielles du ton, mais du nombre des Sons qui peuvent entrer dans l'Echelle du Mode, que devient toute cette théorie des *Diſſonnances* ? que devient l'explication du Mode mineur ? que devient tout le Syſtême de M. Rameau ?

N'appercevant donc, ni dans la Phyſique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *Diſſonnance*, je lui cherchois une origine purement mécanique, & c'eſt de la manière ſuivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie, ſans m'écarter du Syſtême pratique de M. Rameau.

Je ſuppoſe la néceſſité de la *Diſſonnance* reconnue. (Voyez Harmonie & Cadence.) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *Diſſonnance*, & comme il faut l'employer.

Si l'on compare ſucceſſivement tous les Sons de l'Echelle Diatonique avec le Son fondamental dans chacun des deux

Modes,

Modes, on n'y trouvera pour toute *Dissonnance* que la Seconde, & la Septième, qui n'est qu'une Seconde renversée, & qui fait réellement Seconde avec l'Octave. Que la Septième soit renversée de la Seconde, & non la Seconde de la Septième, c'est ce qui est évident par l'expression des rapports : car celui de la Seconde 8. 9. étant plus simple que celui de la Septième 9. 16., l'Intervalle qu'il représente n'est pas, par conséquent, l'engendré, mais le générateur.

Je sais bien que d'autres Intervalles altérés peuvent devenir dissonnans ; mais si la Seconde ne s'y trouve pas exprimée ou sous-entendue, ce sont seulement des accidens de Modulation auxquels l'Harmonie n'a aucun égard, & ces *Dissonnances* ne sont point alors traitées comme telles. Ainsi c'est une chose certaine qu'où il n'y a point de Seconde il n'y a point de *Dissonnance* ; & la Seconde est proprement la seule *Dissonnance* qu'on puisse employer.

Pour réduire toutes les Consonnances à leur moindre espace, ne sortons point des bornes de l'Octave, elles y sont toutes contenues dans l'Accord parfait. Prenons donc cet Accord parfait, *sol si re sol*, & voyons en quel lieu de cet Accord, que je ne suppose encore dans aucun Ton, nous pourrions placer une *Dissonnance* ; c'est-à-dire, une Seconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il est possible. Sur le *la* entre le *sol* & le *si*, elle feroit une Seconde avec l'un & avec l'autre, & par conséquent dissonneroit doublement. Il en seroit de même entre le *si* & le *re*, comme entre tout Intervalle de Tierce : reste l'Intervalle de Quarte entre le *re* & le *sol*. Ici l'on peut introduire un Son de deux manières ; 1°. on peut ajoûter la Note *fa* qui fera Seconde avec le *sol* & Tierce avec le *re* ; 2°. ou la Note *mi* qui fera Seconde avec le *re* & Tierce avec le *sol*. Il est évident qu'on aura de chacune de ces deux manières la *Dissonnance* la moins dure qu'on puisse trouver, car elle ne dissonnera qu'avec un seul Son, & elle engendrera une nouvelle Tierce qui, aussi bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'Accord total. D'un côté nous aurons l'Accord de Septième, & de l'autre celui de Sixte-ajoutée, les deux seuls Accords dissonnans admis dans le Systême de la Basse-fondamentale.

Il ne suffit pas de faire entendre la *Dissonnance*, il faut la résoudre ; vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la

flatter ensuite plus agréablement. Voilà deux Sons joints : d'un côté la Quinte & la Sixte, de l'autre la Septième & l'Octave ; tant qu'ils feront ainsi la Seconde, ils resteront dissonnans : mais que les Parties qui les font entendre s'éloignent d'un Degré ; que l'une monte ou que l'autre descende diatoniquement, votre Seconde, de part & d'autre, sera devenue une Tierce ; c'est à-dire, une des plus agréables Consonnances. Ainsi après *sol fa*, vous aurez *sol mi*, ou *fa la* & après *re mi*, *mi ut*, ou *re fa* ; c'est ce qu'on appelle sauver la *Dissonnance*.

Reste à déterminer lequel des deux Sons joints doit monter ou descendre, & lequel doit rester en place : mais le motif de détermination saute aux yeux. Que la Quinte ou l'Octave restent comme Cordes principales, que la Sixte monte, & que la Septième descende, comme Sons accessoires ; comme *Dissonnances*. De plus, si, des deux Sons joints, c'est à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* descendra encore sur le *mi*, après la Septième, & le *mi* de l'Accord de Sixte-ajoûtée montera sur le *fa* : car il n'y a point d'autre marche plus courte pour sauver la *Dissonnance*.

Voyons maintenant quelle marche doit faire le Son fondamental relativement au mouvement assigné à la *Dissonnance*. Puisque l'un de deux Sons joints reste en place, il doit faire liaison dans l'Accord suivant. L'intervalle que doit former la Basse-fondamentale en quittant l'Accord, doit donc être déterminé sur ces deux conditions ; 1°. que l'Octave du Son fondamental précédent puisse rester en place après l'Accord de Septième, la quinte après l'Accord de Sixte-ajoûtée ; 2°. que le Son sur lequel se résout la *Dissonnance* soit un des Harmoniques de celui auquel passe la Basse-fondamentale. Or le meilleur mouvement de la Basse étant par Intervalles de Quinte, si elle descend de Quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de Quinte dans le second, toutes les conditions seront parfaitement remplies, comme il est évident, par la seule inspection de l'exemple, *Pl. A. Fig. 9*.

De-là on tire un moyen de connoître à quelle Corde du Ton chacun de ces deux Accords convient le mieux. Quelles sont dans chaque Ton les deux Cordes les plus essentielles ? C'est la Tonique & la Dominante. Comment la

Basse peut-elle marcher en descendant de Quinte sur deux Cordes essentielles du Ton? C'est en passant de la Dominante à la Tonique: donc la Dominante est la Corde à laquelle convient le mieux l'Accord de Septième. Comment la Basse en montant de Quinte peut-elle marcher sur deux Cordes essentielles du Ton? C'est en passant de la Tonique à la Dominante: donc la Tonique est la Corde à laquelle convient l'Accord de Sixte-ajoûtée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un Dièse au *fa* de l'Accord qui suit celui-là: car le *re* étant Dominante-Tonique doit porter la Tierce majeure. La Basse peut avoir d'autres marches; mais ce sont-là les plus parfaites, & les deux principales Cadences. (Voyez CADENCE.)

Si l'on compare ces deux *Dissonnances* avec le Son fondamental, on trouve que celle qui descend est une Septième mineure, & celle qui monte une Sixte majeure, d'où l'on tire cette nouvelle règle que les *Dissonnances* majeures doivent monter, & les mineures descendre: car en général un Intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, & un Intervalle mineur en descendant; & en général aussi, dans les marches Diatoniques les moindres Intervalles sont à préférer.

Quand l'Accord de Septième porte Tierce majeure, cette Tierce fait, avec la Septième, une autre *Dissonnance* qui est la fausse-Quinte, ou, par renversement, le Triton. Cette Tierce, vis-à-vis de la Septième, s'appelle encore *Dissonnance* majeure, & il lui est prescrit de monter, mais c'est en qualité de Note sensible; & sans la Seconde, cette prétendue *Dissonnance* n'existeroit point ou ne seroit point traitée comme telle.

Une observation qu'il ne faut pas oublier est, que les deux seules Notes de l'Echelle qui ne se trouvent point dans les Harmoniques des deux Cordes principales *ut* & *sol* sont précisément celles qui s'y trouvent introduites par la *Dissonnance*, & achevent, par ce moyen, la Gamme Diatonique, qui, sans cela, seroit imparfaite: ce qui explique comment le *fa* & le *la*, quoiqu'étrangers au Mode, se trouvent dans son Echelle, & pourquoi leur Intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du Ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *Dissonnances*,

ſavoir la Sixte majeure & la Septième mineure, ne diffèrent que d'un ſemi-Ton, & differeroient encore moins ſi les Intervalles étoient bien juſtes. A l'aide de cette obſervation l'on peut tirer du principe de la réſonnance une origine très-approchée de l'une & de l'autre, comme je vais le montrer.

Les Harmoniques qui accompagnent un ſon quelconque ne ſe bornent pas à ceux qui compoſent l'Accord parfait. Il y en a une infinité d'autres moins ſenſibles à meſure qu'ils deviennent plus aigus & leurs rapports plus compoſés, & ces rapports ſont exprimés par la ſérie naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}\,\frac{1}{3}\,\frac{1}{4}\,\frac{1}{5}\,\frac{1}{6}\,\frac{1}{7}$, &c. Les ſix premiers termes de cette ſérie donnent les Sons qui compoſent l'Accord parfait & ſes Répliques, le Septième en eſt exclus ; cependant ce ſeptième terme entre comme eux dans la réſonnance totale du Son générateur, quoique moins ſenſiblement : mais il n'y entre point comme Conſonnance ; il y entre donc comme *Diſſonnance*, & cette *Diſſonnance* eſt donnée par la Nature. Reſte à voir ſon rapport avec celles dont je viens de parler.

Or ce rapport eſt intermédiaire entre l'un & l'autre & fort rapproché de tous deux ; car le rapport de la Sixte majeure eſt $\frac{3}{5}$, & celui de la Septième mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes ſont $\frac{48}{80}$ & $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquot $\frac{1}{7}$ rapproché au ſimple par ſes Octaves eſt $\frac{4}{7}$, & ce rapport réduit au même terme avec les précédens ſe trouve intermédiaire entre les deux, de cette manière $\frac{336}{560}\,\frac{320}{560}\,\frac{315}{560}$; où l'on voit que ce rapport moyen ne differe de la Sixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$, ou à-peu-près deux Comma, & de la Septième mineure que d'un $\frac{1}{111}$ qui eſt beaucoup moins qu'un Comma. Pour employer les mêmes Sons dans le genre Diatonique & dans divers Modes, il a fallu les altérer ; mais cette altération n'eſt pas aſſez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

J'ai fait voir, au mot *Cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *Diſſonnances*, la Septième & la Sixte-ajoûtée, donne le moyen de lier une ſuite d'Harmonie en la faiſant monter ou deſcendre à volonté par l'entrelacement des *Diſſonnances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *Diſſonnance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une règle générale, que parce que ce n'en eſt pas ici le lieu.

(Voyez PREPARER.) A l'égard des *Dissonnances* par supposition ou par suspension, voyez aussi ces deux mots. Enfin je ne dis rien non plus de la Septième diminuée, Accord singulier dont j'aurai occasion de parler au mot ENHARMONIQUE.

Quoique cette manière de concevoir la *Dissonnance* en donne une idée assez nette, comme cette idée n'est point tirée du fond de l'Harmonie, mais de certaines convenances entre les Parties, je suis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, & je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit; mais on avoit jusqu'ici raisonné si mal sur la *Dissonnance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini est le premier, & jusqu'à présent le seul, qui ait déduit une Théorie des *Dissonnances* des vrais principes de l'Harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions je renvoie là-dessus au mot *Systême* où j'ai fait l'exposition du sien. Je m'abstiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la Nature : mais je dois remarquer au moins que les principes de cet Auteur paroissent avoir dans leurs conséquences cette universalité & cette connexion qu'on ne trouve guères que dans ceux qui menent à la vérité.

Encore une observation avant de finir cet Article. Tout Intervalle commensurable est réellement consonnant: il n'y a de vraiment dissonnans que ceux dont les rapports sont irrationnels; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puisse assigner aucun Son fondamental commun. Mais passé le point où les Harmoniques naturels sont encore sensibles, cette consonnance des Intervalles commensurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces Intervalles font bien partie du Systême Harmonique, puisqu'ils sont dans l'ordre de sa génération naturelle & se rapportent au Son fondamental commun; mais ils ne peuvent être admis comme Consonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les apperçoit point dans l'Harmonie naturelle du corps sonore. D'ailleurs plus l'Intervalle se compose, plus il s'élève à l'aigu du Son fondamental; ce qui se prouve par la génération réciproque du Son fondamental & des Intervalles supérieurs. (Voyez le Systême de M. Tartini) Or, quand la distance du Son fondamental au plus aigu de l'intervalle générateur ou engendré, excède l'étendue du Systême Musical ou apprécia-

ble, tout ce qui eſt au-delà de cette étendue devant être cenſé nul, un tel Intervalle n'a point de fondement ſenſible & doit être rejetté de la pratique ou ſeulement admis comme Diſſonnant. Voilà, non le Syſtême de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la Nature, qu'au reſte je n'entreprends pas d'expliquer.

DISSONNANCE MAJEURE, eſt celle qui ſe ſauve en montant. Cette *Diſſonnance* n'eſt telle que relativement à la *Diſſonnance* mineure; car elle fait Tierce ou Sixte majeure ſur le vrai Son fondamental, & n'eſt autre que la Note ſenſible, dans un Accord Dominant, ou la Sixte-ajoûtée dans ſon Accord.

DISSONNANCE MINEURE, eſt celle qui ſe ſauve en deſcendant: c'eſt toujours la *Diſſonnance* proprement dite; c'eſt-à-dire, la Septième du vrai Son fondamental.

La *Diſſonnance majeure* eſt auſſi celle qui ſe forme par un Intervalle ſuperflu, & la *Diſſonnance mineure* eſt celle qui ſe forme par un intervalle diminué. Ces diverſes acceptions viennent de ce que le mot même de *Diſſonnance* eſt équivoque & ſignifie quelquefois un Intervalle & quelquefois un ſimple Son.

DISSONNANT, *partic.* (Voyez DISSONNER.)

DISSONNER. *v. n.* Il n'y a que les Sons qui *diſſonnent*, & un Son *diſſonne* quand il forme Diſſonnance avec un autre Son. On ne dit pas qu'un Intervalle *diſſonne*, on dit qu'il eſt Diſſonnant.

DITHYRAMBE. *ſ. m.* Sorte de Chanſon Grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle ſe chantoit ſur le Mode Phrygien, & ſe ſentoit du feu & de la gaieté qu'inſpire le Dieu auquel elle étoit conſacrée. Il ne faut pas demander ſi nos Littérateurs modernes, toujours ſages & compaſſés, ſe ſont récriés ſur la fougue & le déſordre des *Dithyrambes*. C'eſt fort mal fait, ſans doute, de s'enivrer, ſur-tout en l'honneur de la Divinité: mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce ſot bon-ſens qui meſure ſur la froide raiſon tous les diſcours d'un homme échauffé par le vin.

DITON. *ſ. m.* C'eſt dans la Muſique Grecque un Intervalle compoſé de deux Tons; c'eſt-à-dire, une Tierce majeure. (Voyez INTERVALLE, TIERCE.)

DIVERTISSEMENT. *ſ.m.* C'eſt le nom qu'on donne à

certains recueils de Danses & de Chansons qu'il est de règle à Paris d'insérer dans chaque Acte d'un Opéra, soit Ballet, soit Tragédie : *Divertissement* importun dont l'Auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant, & que les Acteurs assis & les Spectateurs debout ont la patience de voir & d'entendre.

DIX-HUITIEME. *s. f.* Intervalle qui comprend dix-sept Degrés conjoints, & par conséquent dix-huit Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double Octave de la Quarte. (Voyez QUARTE.)

DIXIEME. *s. f.* Intervalle qui comprend neuf Degrés conjoints, & par conséquent dix Sons Diatoniques en comptant les deux qui le forment. C'est l'Octave de la Tierce ou la Tierce de l'Octave, & la *Dixieme* est majeure ou mineure, comme l'Intervalle simple dont elle est la Réplique. (Voyez TIERCE.)

DIX-NEUVIEME. *s. f.* Intervalle qui comprend dix-huit Degrés conjoints, & par conséquent dix-neuf Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double-Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

DIX-SEPTIEME. *s. f.* Intervalle qui comprend seize Degrés conjoints, & par conséquent dix-sept Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double-Octave de la Tierce, & la Dix-septième est majeure ou mineure comme elle.

Toute Corde sonore rend avec le Son principal celui de sa *Dix-septième* majeure, plûtôt que celui de sa Tierce simple ou de sa Dixième, parce que cette Dix-septième est produite par une aliquote de la Corde entière; savoir, la cinquième partie : au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la Tierce, ni les $\frac{2}{5}$ que donneroit la Dixième, ne sont pas une aliquote de cette même Corde. (Voyez SON, INTERVALLE, HARMONIE.)

DO. Syllabe que les Italiens substituent, en solfiant, à celle d'*ut* dont ils trouvent le Son trop sourd. Le même motif a fait entreprendre à plusieurs personnes, & entr'autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les syllabes de notre Gamme; mais l'ancien usage a toujours prévalu parmi nous. C'est peut-être un avantage; il est bon de s'accoutumer à solfier par des syllabes sourdes, quand on n'en a guères de plus sonores à leur substituer dans le Chant.

DODECACORDE. C'est le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de sa composition, dans lequel, ajoûtant quatre nouveaux Tons aux huit usités de son tems, & qui restent encore aujourd'hui dans le Chant Ecclésiastique Romain, il pense avoir rétabli dans leur pureté les douze Modes d'Aristoxène, qui cependant en avoit treize; mais cette prétention a été réfutée par J. B. Doni, dans son Traité des Genres & des Modes.

DOIGTER. *v. n.* C'est faire marcher d'une manière convenable & régulière les doigts sur quelque Instrument, & principalement sur l'Orgue ou le Clavecin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement qu'il est possible.

Sur les Instrumens à manche, tels que le Violon & le Violoncelle, la plus grande règle du *Doigter* consiste dans les diverses positions de la main gauche sur le manche; c'est par-là que les mêmes passages peuvent devenir faciles ou difficiles, selon les positions & selon les Cordes sur lesquelles on peut prendre ces passages: c'est quand un Symphoniste est parvenu à passer rapidement, avec justesse & précision, par toutes ces différentes positions, qu'on dit qu'il possède bien son manche. (Voyez Position.)

Sur l'Orgue ou le Clavecin, le *Doigter* est autre chose. Il y a deux manières de jouer sur ces Instrumens; savoir, l'Accompagnement & les Pièces. Pour jouer des Pièces on a égard à la facilité de l'exécution & à la bonne grace de la main. Comme il y a un nombre excessif de passages possibles dont la plûpart demandent une manière particuliere de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque Pays & chaque Maître a sa règle, il faudroit sur cette Partie des détails que cet Ouvrage ne comporte pas, & sur lesquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de règles, quand une fois on a la main bien posée. Les préceptes généraux qu'on peut donner sont, 1°. de placer les deux mains sur le Clavier de maniere qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces posés sur le Clavier & principalement sur les touches blanches donneroient aux Bras une situation contrainte & de mauvaise grace. Il faut observer aussi que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du Clavier, afin que la main

tombe comme d'elle-même sur les touches; ce qui dépend de la hauteur du siège. 2°. De tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du Clavier; c'est-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés sur elles pour être prêts à tomber sur des touches différentes. 3°. De ne point porter successivement le même doigt sur des touches consécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoûtez à ces observations les règles suivantes que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent Maître de Clavecin & qui possede sur-tout la perfection du *Doigter*.

Cette perfection consiste en général dans un mouvement doux, léger & régulier.

Le mouvement des doigts se prend à leur racine; c'est-à-dire, à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts soient courbés naturellement, & que chaque doigt ait son mouvement propre indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent sur les touches & non qu'ils les frappent, & de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en se succédant; c'est-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particulierement le jeu François.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à passer le pouce par-dessous tel doigt que ce soit, & à passer, tel autre doigt par-dessous le pouce. Cette manière est excellente, sur-tout quand il se rencontre des Dièses ou des Bémols; alors faites en sorte que le pouce se trouve sur la touche qui précède le Dièse ou le Bémol, ou placez-le immédiatement après: par ce moyen vous vous procurerez autant de doigts de suite que vous aurez de Notes à faire.

Evitez, autant qu'il se pourra, de toucher du pouce ou du cinquieme doigt une touche blanche, sur-tout dans les roulemens de vitesse.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts se succèdent pour lors consécutivement. Dans ces roulemens les mains passent l'une sur l'autre; mais il faut observer que le Son de la première touche sur laquelle passe une des mains soit aussi lié au Son précédent, que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de Musique harmonieux & lié, il est bon de s'accoutumer à substituer un doigt à la place d'un autre

ſans relever la touche; cette manière donne des facilités pour l'exécution & prolonge la durée des Sons.

Pour l'Accompagnement, le *Doigter* de la main gauche eſt le même que pour les Pièces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les Baſſes qu'on doit accompagner; ainſi les règles de M. Duphli y ſervent également pour cette partie, excepté dans les occaſions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'Octave qu'on embraſſe du pouce & du petit doigt : car alors, au lieu de *Doigter*, la main entière ſe tranſporte d'une touche à l'autre. Quand à la main droite, ſon *Doigter* conſiſte dans l'arrangement des doigts & dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les Accords & leur ſucceſſion; de ſorte que quiconque entend bien la mécanique des doigts en cette partie, poſſède l'art de l'Accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette mécanique dans ſa Diſſertation ſur l'Accompagnement, & je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la partie de cette Diſſertation qui regarde le *Doigter*.

Tout Accord peut s'arranger par Tierces. L'Accord parfait, c'eſt-à-dire, l'Accord d'une Tonique ainſi arrangé ſur le Clavier, eſt formé par trois touches qui doivent être frappées du ſecond, du quatrième & du cinquième doigt. Dans cette ſituation c'eſt le doigt le plus bas, c'eſt-à-dire, le ſecond qui touche la Tonique; dans les deux autres faces, il ſe trouve toujours un doigt au moins au-deſſous de cette même Tonique; il faut le placer à la Quarte. Quant au troiſième doigt, qui ſe trouvent au-deſſus ou au-deſſous des deux autres, il faut le placer à la Tierce de ſon voiſin.

Une règle générale pour la ſucceſſion des Accords eſt qu'il doit y avoir liaiſon entr'eux; c'eſt-à-dire, que quelqu'un des Sons de l'Accord précédent doit être prolongé ſur l'Accord ſuivant & entrer dans ſon Harmonie. C'eſt de cette règle que ſe tire toute la mécanique du *Doigter*.

Puiſque pour paſſer réguliérement d'un Accord à un autre, il faut que quelque doigt reſte en place, il eſt évident qu'il n'y a que quatre maniéres de ſucceſſion réguliere entre deux Accords parfaits; ſavoir, la Baſſe-fondamentale montant ou deſcendant de Tierce ou de Quinte.

Quand la Baſſe procède par Tierces, deux doigts reſtent en place; en montant, ceux qui formoient la Tierce & la

Quinte restent pour former l'Octave & la Tierce, tandis que celui qui formoit l'Octave descend sur la Quinte; en descendant, les doigts qui formoient l'Octave & la Tierce restent pour former la Tierce & la Quinte, tandis que celui qui faisoit la Quinte monte sur l'Octave.

Quand la Basse procède par Quintes, un doigt seul reste en place, & les deux autres marchent; en montant, c'est la Quinte qui reste pour faire l'Octave, tandis que l'Octave & la Tierce descendent sur la Tierce & sur la Quinte; en descendant, l'Octave reste pour faire la Quinte, tandis que la Tierce & la Quinte montent sur l'Octave & sur la Tierce. Dans toutes ces successions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainsi sur divers endroits du Clavier, on se familiarise bien-tôt au jeu des doigts sur chacune de ces marches, & les suites d'Accords parfaits ne peuvent plus embarrasser.

Pour les Dissonnances, il faut d'abord remarquer que tout Accord dissonnant complet, occupe les quatre doigts, lesquels peuvent être arrangés tous par Tierces, ou trois par Tierces, & l'autre joint à quelqu'un des premiers, faisant avec lui un Intervalle de Seconde. Dans le premier cas, c'est le plus bas des doigts; c'est-à-dire, l'index qui sonne le Son fondamental de l'Accord; dans le second cas, c'est le supérieur des deux doigts joints. Sur cette observation l'on connoît aisément le doigt qui fait la dissonnance, & qui, par conséquent, doit descendre pour la sauver.

Selon les différens Accords consonnans ou dissonnans qui suivent un Accord dissonnant, il faut faire descendre un doigt seul, ou deux, ou trois. A la suite d'un Accord dissonnant, l'Accord parfait qui le sauve se trouve aisément sous les doigts. Dans une suite d'Accords dissonnans quand un doigt seul descend, comme dans la Cadence interrompue, c'est toujours celui qui a fait la Dissonnance; c'est-à-dire, l'inférieur des deux joints, ou le supérieur de tous, s'ils sont arrangés par Tierces. Faut-il faire descendre deux doigts, comme dans la Cadence parfaite: ajoûter, à celui dont je viens de parler, son voisin au-dessous, & s'il n'en a point, le supérieur de tous: ce sont les deux doigts qui doivent descendre. Faut-il en faire descendre trois, comme dans la Cadence rompue: conservez

le fondamental ſur ſa touche, & faites deſcendre les trois autres.

La ſuite de toutes ces différentes ſucceſſions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phraſes poſſibles ; & comme c'eſt des Cadences parfaites que ſe tire la ſucceſſion la plus commune des phraſes harmoniques, c'eſt auſſi à celle-la qu'il faut s'exercer davantage : on y trouvera toujours des doigts marchant & s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut deſcendent ſur un Accord où les deux inférieurs reſtent en place, dans l'Accord ſuivant les deux ſupérieurs reſtent, & les deux inférieurs deſcendent à leur tour ; ou bien ce ſont les deux doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une ſucceſſion harmonique aſcendante par Diſſonnances, à la faveur de la Sixte-ajoûtée ; mais cette ſucceſſion, moins commune que celle dont je viens de parler, eſt plus difficile à ménager, moins prolongée, & les Accords ſe rempliſſent rarement de tous leurs Sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ſes règles ; & en ſuppoſant un entrelacement de Cadences imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par Tierces, ou deux doigts joints : dans le premier cas, ce ſeroit aux deux inférieurs à monter, & enſuite aux deux ſupérieurs alternativement : dans le ſecond, le ſupérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui eſt au-deſſus de lui, & s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous, &c.

On n'imagine pas juſqu'à quel point l'étude du *Doigter*, priſe de cette manière, peut faciliter la pratique de l'Accompagnement. Après un peu d'exercice les doigts prennent inſenſiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes ; ils préviennent l'eſprit & accompagnent avec une facilité qui a de quoi ſurprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'eſt pas ſans inconvénient ; car ſans parler des Octaves & des Quintes de ſuite qu'on y rencontre à tout moment, il réſulte de tout ce rempliſſage une Harmonie brute & dure dont l'oreille eſt étrangement choquée, ſur-tout dans les Accords par ſuppoſition.

Les Maîtres enſeignent d'autres manières de *Doigter*,

fondées sur les mêmes principes, sujettes, il est vrai, à plus d'exceptions; mais par lesquelles retranchant des sons, on gêne moins la main par trop d'extension, l'on évite les Octaves & les Quintes de suite, & l'on rend une Harmonie, non pas aussi pleine, mais plus pure & plus agréable.

DOLCE. (Voyez D)

DOMINANT. *adj.* Accord *Dominant* ou sensible est celui qui se pratique sur la Dominante du Ton, & qui annonce la Cadence parfaite. Tout Accord parfait majeur devient *Dominant*, si-tôt qu'on lui ajoûte la septième-mineure.

DOMINANTE. *s. f.* C'est, des trois Notes essentielles du Ton, celle qui est une Quinte au-dessus de la Tonique. La Tonique & la *Dominante* déterminent le Ton; elles y sont chacune la fondamentale d'un Accord particulier; au lieu que la Médiante, qui constitue le Mode, n'a point d'Accord à elle, & fait seulement partie de celui de la Tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *Dominante* à toute Note qui porte un Accord de Septième, & distingue celle qui porte l'Accord sensible par le nom de *Dominante-Tonique*; mais à cause de la longueur du mot cette addition n'est pas adoptée des Artistes, ils continuent d'appeller simplement *Dominante* la Quinte de la Tonique, & ils n'appellent pas *Dominantes*, mais *Fondamentales*, les autres Notes portant Accord de Septième; ce qui suffit pour s'expliquer, & prévient la confusion.

DOMINANTE, dans le Plain-Chant, est la Note que l'on rebat le plus souvent, à quelque Degré que l'on soit de la Tonique. Il y a dans le Plain-Chant *Dominante* & Tonique, mais point de Médiante.

DORIEN. *adj.* Le Mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la Musique des Grecs, & c'étoit le plus grave, ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appellés authentiques.

Le caractére de ce Mode étoit sérieux & grave, mais d'une gravité tempérée; ce qui le rendoit propre pour la guerre & pour les sujets de Religion.

Platon regarde la majesté du Mode *Dorien* comme très-propre à conserver les bonnes mœurs, & c'est pour cela qu'il en permet l'usage dans sa République.

Il s'appelloit *Dorien*, parce que c'étoit chez les Peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en usage. On attribue l'invention de ce Mode à Thamiris de Thrace, qui, ayant eu le malheur de défier les Muses & d'être vaincu, fut privé par elles de la Lyre & des yeux.

DOUBLE. *adj.* Intervalles *Doubles* ou *redoublés* sont tous ceux qui excedent l'étendue de l'Octave. En ce sens la Dixième est *double* de la Tierce, & la Douzième *double* de la Quinte. quelques-uns donnent aussi le nom d'intervalles *doubles* à ceux qui sont composés de deux Intervalles égaux, comme la Fausse-Quinte qui est composée de deux Tierces mineures.

DOUBLE. *s. m.* On appelle *Doubles*, des Airs d'un Chant simple en lui-même, qu'on figure & qu'on double par l'addition de plusieurs Notes qui varient & ornent le Chant sans le gâter. C'est ce que les Italiens appellent *Variazioni*. (Voyez VARIATIONS.)

Il y a cette différence des *Doubles* aux broderies ou Fleurtis, que ceux-ci sont à la liberté du Musicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plaît, pour reprendre le simple. Mais le *Double* ne se quitte point ; & si-tôt qu'on l'a commencé, il faut le poursuivre jusqu'à la fin de l'Air.

DOUBLE est encore un mot employé à l'Opéra de Paris, pour désigner les Acteurs en sous-ordre, qui remplacent les premiers Acteurs dans les rolles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorsqu'un Opéra est sur ses fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un Opéra en *Doubles* pour concevoir ce que c'est qu'un tel Spectacle, & quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zèle des bons Citoyens François, bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, suffit à peine pour tenir à ce détestable charivari.

DOUBLER. *v. a. Doubler* un Air, c'est y faire des Doubles; *Doubler* un rolle, c'est y remplacer l'Acteur principal. (Voyez DOUBLE.)

DOUBLE-CORDE. *s. f.* Manière de jeu sur le violon, laquelle consiste à toucher deux Cordes à la fois faisant deux parties différentes. La Double-Corde *fait souvent beau-*

coup d'effet. Il est difficile de jouer très-juste sur la double-Corde.

DOUBLE-CROCHE. *s. f.* Note de Musique qui ne vaut que le quart d'une Noire, ou la moitié d'une Croche. Il faut par conséquent seize *Doubles-croches* pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Tems. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir la figure de la *Double-croche* liée ou détachée dans la figure 9. de la Planche D. Elle s'appelle *Double-croche*, à cause du Double-crochet qu'elle porte à sa queue, & qu'il faut pourtant bien distinguer du Double-crochet proprement dit, qui fait le sujet de l'Article suivant.

DOUBLE-CROCHET. *s. m.* Signe d'abbréviation qui marque la division des Notes en Doubles-croches, comme le simple Crochet marque leur division en Croches simples. (Voyez CROCHET.) Voyez aussi la figure & l'effet du *Double-crochet*, Figure 10. de la Planche D. à l'exemple B.

DOUBLE-EMPLOI. *s. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manières dont on peut considérer & traiter l'Accord de sous-Dominante; savoir, comme Accord fondamental de Sixte-ajoûtée, ou comme Accord de grande Sixte, renversé d'un Accord fondamental de Septième. En effet, ces deux Accords portent exactement les mêmes Notes, se chiffrent de même, s'emploient sur les mêmes Cordes du Ton; de sorte que souvent on ne peut discerner celui que l'Auteur a voulu employer qu'à l'aide de l'Accord suivant qui le sauve; & qui est différent dans l'un & dans l'autre cas.

Pour faire ce discernement on considere le progrès diatonique des deux Notes qui font la Quinte & la Sixte, & qui, formant entr'elles un Intervalle de Seconde, font l'une ou l'autre la Dissonnance de l'Accord. Or ce progrès est déterminé par le mouvement de la Basse. Si donc, de ces deux Notes, la supérieure est dissonnante, elle montera d'un Degré dans l'Accord suivant, l'inférieure restera en place, & l'Accord sera une Sixte-ajoûtée. Si c'est l'inférieure qui est dissonnante, elle descendra dans l'Accord suivant, la supérieure restera en place, & l'Accord sera celui de grande Sixte. Voyez les deux cas du *Double-emploi*, Planche D. Fig. 12.

A l'égard du Compositeur, l'usage qu'il peut faire du *Double-emploi* est de considérer l'Accord qui le comporte sous une face pour y entrer & sous l'autre pour en sortir; de sorte qu'y étant arrivé comme à un Accord de Sixte-ajoûtée, il le sauve comme un Accord de grande Sixte, & réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux usages du *Double-emploi* est de pouvoir porter la succession diatonique de la Gamme jusqu'à l'Octave, sans changer de Mode, du moins en montant; car en descendant on en change. On trouvera, (*Planche* D. *Fig.* 13.) l'exemple de cette Gamme & de sa Basse-fondamentale. Il est évident, selon le Systême de M. Rameau, que toute la succession harmonique qui en résulte est dans le même Ton; car on n'y emploie, à la rigueur, que les trois Accords, de la Tonique, de la Dominante, & de la sous-Dominante; ce dernier donnant par le *Double-emploi* celui de Septiéme de la seconde Note, qui s'emploie sur la Sixiéme.

A l'égard de ce qu'ajoûte M. d'Alembert dans ses Élémens de Musique, *page* 80. & qu'il répète dans l'Encyclopédie, Article *Double-emploi*; savoir, que l'Accord de Septième *re fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renversé *fa la ut re*, ne peut être suivi de l'Accord *ut mi sol ut*, je ne puis être de son avis sur ce point.

La preuve qu'il en donne est que la Dissonnance *ut* du premier Accord ne peut être sauvée dans le second; & cela est vrai, puisqu'elle reste en place: mais dans cet Accord de Septième *re fa la ut* renversé de cet Accord *fa la ut re* de Sixte-ajoûtée, ce n'est point *ut*, mais *re* qui est la Dissonnance; laquelle, par conséquent, doit être sauvée en montant sur *mi*, comme elle fait réellement dans l'Accord suivant; tellement que cette marche est forcée dans la Basse même, qui de *re* ne pourroit sans faute retourner à *ut*, mais doit monter à *mi* pour sauver la Dissonnance.

M. d'Alembert fait voir ensuite que cet Accord *re fa la ut*, précédé & suivi de celui de la Tonique, ne peut s'autoriser par le *Double-emploi*; & cela est encore très-vrai, puisque cet Accord, quoique chiffré d'un 7, n'est traité comme Accord de septième, ni quand on y entre, ni quand on en sort, ou du moins qu'il n'est point nécessaire de le traiter comme tel, mais simplement comme un renversement de

la

la Sixte-ajoûtée, dont la Dissonnance est à la Basse; sur quoi l'on ne doit pas oublier que cette Dissonnance ne se prépare jamais. Ainsi, quoique dans un tel passage il ne soit pas question du *Double-emploi*, que l'Accord de Septième n'y soit qu'apparent & impossible à sauver dans les règles, cela n'empêche pas que le passage ne soit bon & régulier, comme je viens de le prouver aux Théoriciens, & comme je vais le prouver aux Artistes, par un exemple de ce passage, qui sûrement ne sera condamné d'aucun d'eux, ni justifié par aucune autre Basse-fondamentale que la mienne. (Voyez *Planche* D. *Fig.* 14.)

J'avoue que ce renversement de l'Accord de Sixte-ajoûtée, qui transporte la Dissonnance à la Basse, a été blâmé par M. Rameau : cet Auteur, prenant pour Fondamental l'Accord de Septième qui en résulte, a mieux aimé faire descendre Diatoniquement la Basse-fondamentale, & sauver une Septième par une autre Septième, que d'expliquer cette Septième par un renversement. J'avois relevé cette erreur & beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis long-tems avoient passé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ses Elémens de Musique; de sorte que ce n'est pas son sentiment que j'attaque, c'est le mien que je défends.

Au reste, on ne sauroit user avec trop de réserve du *Double-emploi*, & les plus grands Maîtres sont les plus sobres à s'en servir.

DOUBLE-FUGUE. *f. f.* On fait une *Double-Fugue*, lorsqu'à la suite d'une Fugue déja annoncée, on annonce une autre Fugue d'un dessein tout différent; & il faut que cette seconde Fugue ait sa réponse & ses rentrées ainsi que la première; ce qui ne peut guères se pratiquer qu'à quatre Parties. (Voyez FUGUE.) On peut, avec plus de Parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes Fugues : mais la confusion est toujours à craindre, & c'est alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, observer autant qu'il est possible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre; surtout la première fois, que leur progression soit renversée, qu'elles soient caractérisées différemment, & que si elles ne peuvent être entendues ensemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais

ces exercices pénibles sont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres; ce sont les semelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes Coureurs pour les faire courir plus légèrement quand ils en sont délivrés.

DOUBLE-OCTAVE. *f. f.* Intervalle composé de deux Octaves, qu'on appelle autrement *Quinzième*, & que les Grecs appelloient *Disdiapason.*

La *Double-Octave* est en raison doublée de l'Octave simple, & c'est le seul Intervalle qui ne change pas de nom en se composant avec lui-même.

DOUBLE-TRIPLE. Ancien nom de la Triple de Blanches ou de la Mesure à trois pour deux, laquelle se bat à trois Tems, & contient une Blanche pour chaque Tems. Cette-Mesure n'est plus en usage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

DOUX. *adj. pris adverbialement.* Ce mot en Musique est opposé à *Fort*, & s'écrit au-dessus des Portées pour la Musique Françoise, & au-dessous pour l'Italienne dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer & radoucir l'éclat & la véhémence du Son, comme dans les Echos, & dans les Parties d'Accompagnement. Les Italiens écrivent *Dolce* & plus communément *Piano* dans le même sens; mais leurs Puristes en Musique soutiennent que ces deux mots ne sont pas synonymes, & que c'est par abus que plusieurs Auteurs les emploient comme tels. Ils disent que *Piano* signifie simplement une modération de Son, une diminution de bruit; mais que *Dolce* indique, outre cela, une manière de jouer *più soave*, plus douce, plus liée, & répondant à-peu-près au mot *Louré* des François.

Le *Doux* a trois nuances qu'il faut bien distinguer; savoir, le *Demi-jeu*, le *Doux*, & le *très-Doux*. Quelque voisines que paroissent être ces trois nuances, un Orchestre entendu les rend très-sensibles très-distinctes.

DOUZIEME. *f. f.* Intervalle composé de onze Degrés conjoints, c'est-à-dire, de Douze Sons diatoniques en comptant les deux extrêmes: C'est l'Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

Toute Corde sonore rend, avec le Son principal, celui de la *Douzième*, plutôt que celui de la Quinte, parce que cette *Douzième* est produite par une aliquote de la Corde entière qui est le tiers; au lieu que les deux tiers, qui

donneroient la Quinte, ne sont pas une aliquote de cette même Corde.

DRAMATIQUE. *adj.* Cette épithète se donne à la Musique imitative, propre aux Pièces de Theâtre qui se chantent, comme les Opéra. On l'appelle aussi Musique Lyrique. (Voyez IMITATION.)

DUO. *s. m.* Ce nom se donne en général à toute Musique à deux Parties; mais on en restraint aujourd'hui le sens à deux Parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples Accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *Duo* une Musique à deux Voix, quoiqu'il y ait une troisième Partie pour la Basse-continue, & d'autres pour la Symphonie. En un mot, pour constituer un *Duo* il faut deux Parties principales, entre lesquelles le Chant soit également distribué.

Les règles du *Duo* & en général de la Musique à deux Parties, sont les plus rigoureuses pour l'Harmonie; on y défend plusieurs passages, plusieurs mouvemens qui seroient permis à un plus grand nombre de Parties; car tel passage ou tel Accord qui plaît à la faveur d'un troisième ou d'un quatrième Son, sans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs, on ne seroit pas pardonnable de mal choisir, n'ayant que deux Sons à prendre dans chaque Accord. Ces régles étoient encore bien plus sévères autrefois, mais on s'est relâché sur tout cela dans ces derniers tems où tout le monde s'est mis à composer.

On peut envisager le *Duo* sous deux aspects, savoir simplement comme un Chant à deux Parties, tel par exemple que le premier verset du *Stabat* de Pergolèse, *Duo* le plus parfait & le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun Musicien; ou comme partie de la Musique imitative & théâtrale, tels que sont les *Duo* des Scènes d'Opéra. Dans l'un & dans l'autre cas, le *Duo* est de toutes les sortes de Musique celle qui demande le plus de goût, de choix, & la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de Mélodie. On me permettra de faire ici quelques observations sur le *Duo* Dramatique, dont les difficultés particulieres se joignent à celles qui sont communes à tous les *Duo*.

L'Auteur de la Lettre sur l'Opéra *d'Omphale* a sensément remarqué que les *Duo* sont hors de la nature dans la Musique imitative: car rien n'est moins naturel que de voir

deux personnes se parler à la fois durant un certain tems ; soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre ; & quand cette supposition pourroit s'admettre en certains cas, ce ne seroit pas du moins dans la Tragédie, où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Il n'y a donc que les transports d'une passion violente qui puissent porter deux Interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois ; & même, en pareil cas, il est très-ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de manière à faire une suite chacun de leur côté.

Le premier moyen de sauver cette absurdité est donc de placer les *Duo* que dans des situations vives & touchantes, où l'agitation des Interlocuteurs les jette dans une sorte de délire capable de faire oublier aux Spectateurs & à eux-mêmes ces bienséances théâtrales qui renforcent l'illusion dans les scènes froides, & la détruisent par la chaleur des passions. Le second moyen est de traiter le plus qu'il est possible le *Duo* en Dialogue. Ce Dialogue ne doit pas être phrasé & divisé en grandes périodes comme celui du Récitatif, mais formé d'interrogations, de réponses, d'exclamations vives & courtes, qui donnent occasion à la Mélodie de passer alternativement & rapidement d'une Partie à l'autre, sans cesser de former une suite que l'oreille puisse saisir. Une troisième attention est de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes ; mais seulement celles qui sont susceptibles de la Mélodie douce & un peu contrastée convenable au *Duo*, pour en rendre le chant accentué & l'Harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop vîte ; on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *Duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'insultes conviendroit mieux à des Bouviers qu'à des Héros, & cela ressemble tout-à-fait aux fanfaronades de gens qui veulent se faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaînes*, de *flâmes* ; jargon plat & froid que la passion ne connut jamais, & dont la bonne Musique n'a pas plus besoin que la bonne Poësie. L'instant d'une séparation, celui où l'un des deux Amans va à la mort ou dans

les bras d'un autre, le retour sincère d'un infidèle, le touchant combat d'une mère & d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laisse pas de verser des larmes délicieuses: voilà les vrais sujets qu'il faut traiter en *Duo* avec cette simplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les Théâtres Lyriques savent combien ce seul mot *addio* peut exciter d'attendrissement & d'émotion dans tout un Spectacle. Mais si-tôt qu'un trait d'esprit ou un tour phrasé se laisse appercevoir, à l'instant le charme est détruit, & il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des observations qui regardent le Poëte. A l'égard du Musicien, c'est à lui de trouver un chant convenable au sujet, & distribué de telle sorte que, chacun des Interlocuteurs parlant à son tour, toute la suite du Dialogue ne forme qu'une Mélodie, qui, sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une Partie à l'autre, sans cesser d'être une & sans enjamber. Les *Duo* qui font le plus d'effet sont ceux des voix égales, parce que l'Harmonie en est plus rapprochée; & entre les Voix égales, celles qui font le plus d'effet sont les Dessus, parce que leur Diapason plus aigu se rend plus distinct, que le Son en est plus touchant. Aussi les *Duo* de cette espèce sont-ils les seuls employés par les Italiens dans leurs Tragédies, & je ne doute pas que l'usage des Castrati dans les rolles d'hommes ne soit dû en partie à cette observation. Mais quoiqu'il doive y avoir égalité entre les Voix, & unité dans la Mélodie, ce n'est pas à dire que les deux Parties doivent être exactement semblables dans leur tour de chant: car outre la diversité des styles qui leur convient, il est très-rare que la situation des deux Acteurs soit si parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs sentimens de la même manière: ainsi le Musicien doit varier leur Accent & donner à chacun des deux le caractère qui peint le mieux l'état de son ame, sur-tout le Récit alternatif.

Quand on joint ensemble les deux Parties, (ce qui doit se faire rarement & durer peu,) il faut trouver un Chant susceptible d'une marche par Tierces ou par Sixtes, dans lequel la seconde Partie fasse son effet sans distraire de la première. (Voyez UNITÉ DE MELODIE.) Il faut garder

la dureté des Dissonnances, les Sons perçans & renforcés, le *Fortissimo* de l'Orchestre pour des instans de désordre & de transports où les Acteurs, semblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout spectateur sensible, lui & font éprouver le pouvoir de l'Harmonie sobrement ménagée; mais ces instans doivent être rares, courts & amenés avec art. Il faut, par une Musique douce & affectueuse, avoir déja disposé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'une & l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens, & il faut qu'ils passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse; car quand l'agitation est trop forte, elle ne peut durer, & tout ce qui est au-delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre par tout assez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple sur lequel le Lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aisément. Il est tiré de l'Olympiade de M. Métastasio, les curieux feront bien de chercher dans la Musique du même Opéra, par Pergolèse, comment ce premier Musicien de son tems & du nôtre a traité ce *Duo* dont voici le sujet.

Mégaclès s'étant engagé à combattre pour son ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Aristée, retrouve dans cette même Aristée la maitresse qu'il adore, Charmée du combat qu'il va soutenir & qu'elle attribue à son amour pour elle, Aristée lui dit à ce sujet les choses les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement; mais avec le désespoir secret de ne pouvoir retirer sa parole, ni se dispenser de faire, aux dépens de tout son bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Aristée, allarmée de la douleur qu'elle lit dans ses yeux, & que confirment ses discours équivoques & interrompus, lui témoigne son inquiétude, & Mégaclès ne pouvant plus supporter, à la fois, son désespoir & le trouble de sa maitresse, part sans s'expliquer & la laisse en proie aux plus vives craintes, C'est dans cette situation qu'ils chantent le *Duo* suivant,

MEGACLÈS.

Mia vita . . . . . . addio
Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.

Perchè cosi mi dici ,
Anima mia , perchè ?

MÉGACLÈS.

Taci , bell' Idol mio.

ARISTÉE.

Parla , mio dolce amor.

ENSEMBLE.

MEGACLÉS. *Ah ! che parlando ,* } *oh Dio !*
ARISTÉE. *Ah ! che tacendo ,* }
Tu mi traffigi il cor !

ARISTÉE, *à part.*

Veggio languir chi adoro ,
Nì intendo il suo languir !

MÉGACLES, *à part.*

Di gelosia mi moro ,
E non lo posso dir !

ENSEMBLE.

Chi mai provò di questo
Affanno più funesto ,
Più barbaro dolor ?

Bien que tout ce dialogue semble n'être qu'une suite de la Scène , ce qui le rassemble en un seul *Duo* , c'est l'unité de Dessein dans laquelle le Musicien en réunit toutes les Parties , selon l'intention du Poëte.

A l'égard des *Duo* Bouffons qu'on emploie dans les Intermèdes & autres Opéra comiques , ils ne sont pas communément à Voix égales , mais entre Basse & Dessus. S'ils n'ont pas le pathétique des *Duo* tragiques , en revanche ils sont susceptibles d'une variété plus piquante , d'accens plus différens & de caractères plus marqués. Toute la gentillesse de la coquetterie , toute la charge des rolles à manteaux , tout le contraste des sottises de notre sexe & de la

ruſe de l'autre, enfin toutes ces idées acceſſoires dont le ſujet eſt ſuſceptible; ces choſes peuvent concourir toutes à jetter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *Duo*, dont les règles ſont d'ailleurs les mêmes que des précédens, en ce qui regarde le Dialogue & l'unité de Mélodie. Pour trouver un *Duo* comique parfait à mon gré dans toutes ſes Parties, je ne quitterai point l'Auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples, mais je citerai le premier *Duo* de la *Serva Padrona*: *lo conoſco a quegl' occhietti, &c.* & je le citerai hardiment comme un modèle de Chant agréable, d'unité de Mélodie, d'Harmonie ſimple, brillante & pure, d'accent, de dialogue & de goût; auquel rien ne peut manquer, quand il ſera bien rendu, que des auditeurs qui ſachent l'entendre & l'eſtimer ce qu'il vaut.

DUPLICATION. *ſ. f.* Terme de Plain-chant. L'Intonation par *Duplication* ſe fait par une ſorte de Périelèſe, en doublant la pénultième Note du mot qui termine l'Intonation; ce qui n'a lieu que lorſque cette pénultième Note eſt immédiatement au-deſſous de la dernière. Alors la *Duplication* ſert à la marquer davantage, en manière de Note ſenſible.

DUR. *adj.* On appelle ainſi tout ce qui bleſſe l'oreille par ſon âpreté. Il y a des Voix *Dures* & glapiſſantes, des Inſtrumens aigres & *Durs*, des compoſitions *Dures*. La *Dureté* du Béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *Dur*. Il y a des Intervalles *Durs* dans la Mélodie; tel eſt le progrès Diatonique des trois Tons, ſoit en montant ſoit en deſcendant; & telles ſont en général toutes les Fauſſes-Relations. Il y a dans l'Harmonie des Accords *Durs*; tels que ſont le Triton, la Quinte ſuperflue, & en général toutes les Diſſonnances majeures. La *Dureté* prodiguée révolte l'oreille & rend une muſique déſagréable; mais ménagée avec art, elle ſert au clair-obſcur, & ajoûte à l'expreſſion.





E

E *si mi*, E *la mi*, ou simplement E. Troisième Son de la Gamme de l'Arétin, que l'on appelle autrement. *Mi* (Voy. Gamme.)

ECBOLÉ, ou *Elévation*. C'étoit dans les plus anciennes Musiques Grecques, ou altération du Genre Enharmonique, lorsqu'une Corde étoit accidentellement élevée de cinq Dièses au dessus de son Accord ordinaire

ÉCHELLE. *s. f.* C'est le nom qu'on a donné à la succession Diatonique des sept Notes, *ut re mi fa sol la si*, de la Gamme notée parce que ces Notes se trouvent rangées en manière d'Échelons sur les Portées de notre Musique.

Cette énumération de tous les Sons Diatoniques de notre Systême, rangés par ordre, que nous appellons *Echelle*, les Grecs dans le leur l'appelloient Tétracorde, parce qu'en effet leur *Echelle* n'étoit composée que de quatre Sons qu'ils répétoient de Tétracorde en Tétracorde, comme nous faisons d'Octave en Octave. (Voyez Tétracorde.)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les Tétracordes des Anciens en un Eptacorde ou Systême de sept Notes; au bout desquelles, commençant une autre Octave, on trouve des Sons semblables répétés dans le même ordre. Cette découverte est très-belle, & il semblera singulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'Octave, aient cru, malgré cela, devoir rester attachés à leurs Tétracordes. Grégoire exprima ces sept Notes avec les sept premières lettres de l'Alphabet Latin. Gui Arétin donna des noms aux six premières; mais il négligea d'en donner un à la septième, qu'en France on a depuis appellée *si*, & qui n'a point encore d'autre nom que *B mi*, chez la plûpart des Peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des Tons & semi-Tons dont l'*Echelle* est composée, soient des choses purement arbitraires, & qu'on eût pu, dans d'autres divisions tout aussi bonnes, donner aux Sons de cette *Echelle* un ordre & des rapports différens. Notre Systême Diatonique est le meilleur à certains égards, parce qu'il est engendré

par les Consonnances & par les différences qui sont entre elles. „ Que l'on ait entendu plusieurs fois „, dit M. Sauveur, „ l'Accord de la Quinte & celui de la Quarte, on » est porté naturellement à imaginer la différence qui est » est entr'eux; elle s'unit & se lie avec eux dans notre esprit „ & participe à leur agrément: Voilà le Ton majeur. Il en „ va de même du Ton mineur, qui est la différence de la „ Tierce mineure à la Quarte; & du semi-Ton majeur, qui „ est celle de la même Quarte à la Tierce majeure ". Or le Ton majeur, le Ton mineur & le semi-Ton majeur; voilà les Degrés Diatoniques dont notre *Echelle* est composée selon les rapports suivans.

Ut		Re		Mi		Fa		Sol		La		Si		Ut
	Ton majeur.		Ton mineur.		Semi-Ton majeur.		Ton majeur.		Ton mineur.		Ton majeur.		Semi-Ton majeur.	
	$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{15}{16}$	

Pour faire la preuve de ce calcul, il faut composer tous les rapports compris entre deux termes consonnans, & l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la Consonnance; & si l'on réunit tous les termes de l'*Echelle*, on trouvera le rapport total en raison sous-double; c'est-à-dire, comme 1 est à 2 : ce qui est en effet le rapport exact des deux termes extrêmes; c'est-à-dire, de l'*ut* à son Octave.

L'*Echelle* qu'on vient de voir est celle qu'on nomme naturelle ou Diatonique; mais les modernes, divisant ses Degrés en d'autres Intervalles plus petits, en ont tiré une autre *Echelle* qu'ils ont appellé *Echelle* semi-Tonique ou Chromatique, parce qu'elle procède par semi-Tons.

Pour former cette *Echelle*, on n'a fait que partager en deux Intervalles égaux ou supposés tels, chacun des cinq Tons entiers de l'Octave, sans distinguer le Ton majeur du Ton mineur; ce qui, avec les deux semi-Tons majeurs qui s'y trouvoient déjà fait une succession de douze semi-Tons sur treize Sons consécutifs d'une Octave à l'autre.

L'usage de cette *Echelle* est de donner les moyens de

Moduler ſur telle Note qu'on veut choiſir pour fondamentale, & de pouvoir, non ſeulement faire ſur cette Note un Intervalle quelconque, mais y établir une *Echelle* Diatonique, ſemblable à l'*Echelle* Diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'eſt contenté d'avoir pour Tonique une Note de la Gamme priſe à volonté, ſans s'embarraſſer ſi les Sons par leſquels devoit paſſer la Modulation, étoient avec cette Note, & entr'eux, dans les rapports convenables, l'*Echelle* ſemi-Tonique étoit peu néceſſaire; quelque *fa* Diéſe, quelque *ſi* Bémol compoſoient ce qu'on appelloit les *Feintes* de la Muſique : c'étoient ſeulement deux touches à ajoûter au Clavier Diatonique. Mais depuis qu'on a cru ſentir la néceſſité d'établir entre les divers Tons une ſimilitude parfaite; il a fallu trouver des moyens de tranſporter les mêmes Chants & les mêmes Intevalles plus haut ou plus bas, ſelon le Ton que l'on choiſiſſoit. L'*Echelle* Chromatique eſt donc devenue d'une néceſſité indiſpenſable; & c'eſt par ſon moyen qu'on porte un chant ſur tel Degré du Clavier que l'on veut choiſir, & qu'on le rend exactement ſur cette nouvelle poſition tel qu'il peut avoir été imaginé pour un autre.

Ces cinq Sons ajoûtés ne forment pas dans la Muſique de nouveaux Degrés : mais ils ſe marquent tous ſur le Degré le plus voiſin, par un Bémol ſi le degré eſt plus haut; par un Dièſe s'il eſt plus bas : & la Note prend toujours le nom du Degré ſur lequel elle eſt placée. (Voyez BÉMOL & DIÉSE.)

Pour aſſigner maintenant les rapports de ces nouveaux Intervalles, il faut ſavoir que les deux parties ou ſemi-Tons qui compoſent le Ton majeur, ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 128 à 135; & que les deux qui compoſent auſſi le Ton mineur ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 24 à 25 : de ſorte qu'en diviſant toute l'Octave ſelon l'*Echelle* ſemi-Tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la *Pl.* L. *Fig.* 1.

Mais il faut remarquer cette diviſion, tirée de M. Malcolm, paroît à bien des égards manquer de juſteſſe. Premièrement, les ſemi-tons qui doivent être mineurs y ſont majeurs, & celui du *ſol* Dièſe au *la*, qui doit être majeur, y eſt mineur, En ſecond lieu, pluſieurs Tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* Dièſe, & du *mi* au *ſol*

Dièſe, y ſont trop fortes d'un Comma ; ce qui doit les rendre inſupportables. Enfin le ſemi-Ton moyen y étant ſubſtitué au ſemi-Ton maxime, donne des Intervalles faux partout où il eſt employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce ſemi-Ton moyen eſt plus grand que le majeur même ; c'eſt-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. (Voyez Semi-Ton.)

Une diviſion meilleure & plus naturelle ſeroit donc de partager le Ton majeur en deux ſemi-Tons, l'un mineur de 24 à 25, l'autre maxime de 25 à 27, laiſſant le Ton mineur diviſé en deux ſemi-Tons, l'un majeur & l'autre mineur, comme dans la Table ci-deſſus.

Il y a encore deux autres *Echelles* ſemi-Toniques, qui viennent de deux autres manières de diviſer l'Octave par ſemi-Tons.

La première ſe fait en prennant une moyenne Harmonique ou Arithmétique entre les deux termes du Ton majeur, & une autre entre ceux du Ton mineur, qui diviſe l'un & l'autre Ton en deux ſemi-Tons preſque égaux : ainſi le Ton majeur $\frac{8}{9}$ eſt diviſé en $\frac{16}{17}$ & $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres repréſentant les longueurs des Cordes ; mais quand ils repréſentent les vibrations, les longueurs des Cordes ſont réciproques & en proportion harmonique, comme 1 $\frac{16}{17}$ $\frac{8}{9}$; ce qui met le plus grand ſemi-Ton au grave.

De la même manière le Ton mineur $\frac{9}{10}$ ſe diviſe arithmétiquement en deux ſemi-Tons $\frac{18}{19}$ & $\frac{19}{20}$, ou réciproquement 1 $\frac{18}{19}$ $\frac{9}{10}$: mais cette dernière diviſion n'eſt pas harmonique.

Toute l'Octave ainſi calculée donne les rapports exprimés dans la *Planche* L. *Fig.* 2.

M. Salmon rapporte, dans les Tranſactions Philoſophiques, qu'il a fait devant la Société Royale une expérience de cette *Echelle* ſur des Cordes diviſées exactement ſelon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres Inſtrumens touchés par les meilleures mains. M. Malcolm ajoûte qu'ayant calculé & comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *Echelle*, que dans la précédente ; mais que les erreurs étoient conſidérablement moindres ; ce qui fait compenſation.

Enfin l'autre *Echelle* ſemi-Tonique eſt celle des Ariſtoxé-

niens, dont le P. Merſenne a traité fort au long, & que M. Rameau a tenté de renouveller dans ces derniers tems. Elle conſiſte à diviſer géométriquement l'Octave par onze moyennes proportionnelles en douze ſemi-tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en ſont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progreſſion entre les extrêmes 1 & 2. (Voyez Tempérament.)

Comme au Genre Diatonique & au Chromatique, les Harmoniſtes en ajoûtent un troiſième, ſavoir l'Enharmonique ; ce troiſième Genre doit avoir auſſi ſon *Echelle*, du moins par ſuppoſition : car quoique les Intervalles vraiment Enharmoniques n'exiſtent point dans notre Clavier, il eſt certain que tout paſſage Enharmonique les ſuppoſe, & que l'eſprit corrigeant ſur ce point la ſenſation de l'oreille, ne paſſe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet Intervalle ſous-entendu. Si chaque Ton étoit exactement compoſé de deux ſemi-tons mineurs, tout intervalle Enharmonique ſeroit nul, & ce Genre n'exiſteroit pas. Mais comme un Ton mineur même contient plus de deux ſemi-Tons mineurs, le complément de la ſomme de ces deux ſemi-tons au ton, c'eſt-à-dire l'eſpace qui reſte entre le Dièſe de la Note inférieure, & le Bémol de la ſupérieure, eſt préciſément l'intervalle Enharmonique, appellé communément Quart-de-ton. Ce Quart-de-ton eſt de deux eſpèces, ſavoir l'Enharmonique majeur & l'Enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot Quart-de-Ton.

Cette explication doit ſuffire à tout Lecteur pour concevoir aiſément l'*Echelle* Enharmonique que j'ai calculée & inſérée dans la *Planche* L. *Fig.* 3. Ceux qui chercheront de plus grands éclairciſſemens ſur ce point pourront lire le mot Enharmonique.

ECHO. *ſ. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps ſolide, & qui par-là ſe répète & ſe renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son.*

On appelle auſſi *Echo* le lieu où la répétition ſe fait entendre.

On diſtingue les *Echos* pris en ce ſens, en deux eſpèces ; ſavoir :

1°. *L'Echo simple* qui ne répète la voix qu'une fois, & 2°. *l'Echo double* ou *multiple* qui répète les mêmes Sons deux ou plusieurs fois.

Dans les *Echos* simples il y en a de Toniques, c'est-à-dire, qui ne répètent que le Son musical & soutenu; & d'autres Syllabiques, qui répètent aussi la voix parlante.

On peut tirer parti des *Echos* multiples, pour former des Accords & de l'Harmonie avec une seule Voix, en faisant entre la Voix & *l'Echo* une espéce de Canon dont la Mesure doit être réglée sur le Tems qui s'écoule entre les Sons prononcés & les mêmes Sons répétés. Cette manière de faire un Concert à soi tout seul, devroit, si le Chanteur étoit habile, & *l'Echo* vigoureux, paroître étonnante & presque magique aux auditeurs non prévenus.

Le nom d'*Echo* se transporte en Musique à ces sortes d'Airs ou de Pièces dans lesquelles, à l'imitation de *l'Echo*, l'on répète de tems en tems, & fort doux, un certain nombre de Notes. C'est sur l'Orgue qu'on emploie le plus communément cette manière de jouer, à cause de la facilité qu'on a de faire des *Echos* sur le Positif; on peut faire aussi des *Echos* sur le Clavecin, au moyen du petit Clavier.

L'Abbé Brossard dit qu'on se sert quelquefois du mot *Echo* en la place de celui de *Doux* ou *piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la Voix ou le Son de l'Instrument, comme pour faire un *Echo*. Cet usage ne subsiste plus.

ECHOMETRE. *s. m.* Espèce d'Echelle graduée, ou de Règle divisée en plusieurs parties, dont on se sert pour mesurer la durée ou longueur des Sons, pour déterminer leurs valeurs diverses, & même les rapports de leurs Intervalles.

Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son*, & de μέτρον *Mesure*.

Je n'entreprendrai pas la description de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun usage, & qu'il n'y a de bon *Echometre* qu'une oreille sensible & une longue habitude de la Musique. Ceux qui voudront en savoir là-dessus davantage, peuvent consulter le Mémoire de Monsieur Sauveur, inséré dans ceux de l'Académie des Sciences *année* 1701. Ils y trouveront deux Echelles de cette espèce; l'une de M. Sauveur, & l'autre de M. Loulié. (Voyez aussi l'article CHRONOMETRE.)

ECLYSE. *s. f.* Abaissement. C'étoit, dans les plus anciennes Musiques Grecques; une altération dans le Genre

Enharmonique, lorsqu'une Corde étoit accidentellement abaissée de trois Dièses au-dessous de son Accord ordinaire. Ainsi l'*Eclyse* étoit le contraire du *Spondéasme*.

ECMELE. *adj.* Les Sons *Ecmèles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de Mélodie; par opposition aux Sons *Emmèles* ou Musicaux.

EFFET. *s. m* Impression agréable & forte que produit une excellente Musique sur l'oreille & l'esprit des écoutans: ainsi le seul mot *Effet* signifié en Musique un grand & bel *Effet*. Et non-seulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de *l'Effet*; mais on y distinguera, sous le nom de *choses d'Effet*, toutes celles où la sensation produite paroît supérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître sur le papier les choses d'*Effet*; mais il n'y a que le Génie qui les trouve. C'est le défaut des mauvais Compositeurs & de tous les Commençans, d'entasser Parties sur Parties, Instrumens sur Instrumens, pour trouver *l'Effet* qui les fuit, & d'ouvrir, comme disoit un Ancien, une grande bouche pour souffler dans une petite Flûte. Vous diriez, à voir leurs Partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des *Effets* prodigieux, & si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite Musique maigre, chétive, confuse, sans *Effet*, & plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire l'œil cherche sur les Partitions des grands Maîtres ces *Effets* sublimes & ravissans que produit leur Musique exécutée. C'est que les menus détails sont ignorés ou dedaignés du vrai génie, qu'il ne vous amuse point par des foules d'objets petits & puériles, mais qu'il vous émeut par de grands *Effets*, & que la force & la simplicité réunies forment toujours son caractère.

EGAL. *adj.* Nom donné par les Grecs au Systême d'Aristoxène, parce que cet Auteur divisoit généralement chacun de ses Tétracordes en trente parties égales, dont il assignoit ensuite un certain nombre à chacune des trois divisions du Tétracorde, selon le Genre & l'espèce du Genre qu'il vouloit établir. (Voyez GENRE, SYSTEME.)

ÉLEGIE. Sorte de Nome pour les Flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

ELEVATION. *s. f. Arsis.* L'*Elèvation* de la main ou du pied, en battant la Mesure, sert à marquer le Tems foible & s'appelle proprement *Levé* : c'étoit le contraire chez les Anciens. L'*Elèvation* de la voix en chantant, c'est le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

ELINE. Nom donné par les Grecs à la Chanson des Tisserands. (Voyez CHANSON.)

EMMELE. *adj.* Les Sons *Emmèles* étoient chez les Grecs ceux de la voix distincte, chantante & appréciable, qui peuvent donner une Melodie.

ENDEMATIE. *s. f.* C'étoit l'Air d'une sorte de Danse particulière aux Argiens.

ENHARMONIQUE. *adj. pris subst.* Un des trois Genres de la Musique des Grecs, appellé aussi très-fréquemment *Harmonie* par Aristoxène & ses Sectateurs.

Ce Genre résultoit d'une division particulière du Tétracorde, selon laquelle l'Intervalle qui se trouve entre le Lichanos ou la troisième Corde, & la Mése ou la quatrième, étant d'un Diton ou d'une Tierce majeure, il ne restoit, pour achever le Tétracorde au grave, qu'un semi-Ton à partager en deux Intervalles; savoir, de l'Hypate à la Parhypate, & de la Parhypate au Lichanos. Nous expliquerons au mot *Genre* comment se faisoit cette division.

Le Genre *Enharmonique* étoit le plus doux des trois, au rapport d'Aristide Quintilien. Il passoit pour très-ancien, & la plûpart des Auteurs en attribuoient l'invention à Olympe Phrygien. Mais son Tétracorde, ou plûtôt son Diatessaron de ce Genre, ne contenoit que trois Cordes qui formoient entr'elles deux Intervalles incomposés ; le premier d'un semi-Ton, & l'autre d'une Tierce majeure ; & de ces deux seuls Intervalles répétés de Tétracorde en Tétracorde : résultoit alors tout le Genre *Enharmonique.* Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'avisa d'insérer, à l'imitation des autres Genres, une quatrième Corde entre les deux premières, pour faire la division dont je viens de parler. On en trouvera les rapports, selon les Systêmes de Ptolomée & d'Aristoxène, *Planche* M. *Fig.* 5.

Ce Genre si merveilleux, si admiré des Anciens, &, selon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long-tems en vigueur. Son extrême difficulté le fit bien-tôt abandonner à mesure que l'Art gagnoit des combinaisons

combinaisons en perdant de l'énergie, & qu'on suppléoit à la finesse de l'oreille par l'agilité des doigts. Aussi Plutarque reprend-il vivement les Musiciens de son tems d'avoir perdu le plus beau des trois Genres, & d'oser dire que les Intervalles n'en sont pas sensibles; comme si tout ce qui échappe à leurs sens grossiers, ajoûte ce Philosophe, devoit être hors de la Nature.

Nous avons aujourd'hui une sorte de Genre *Enharmonique* entièrement différent de celui des Grecs. Il consiste, comme les deux autres, dans une progression particulière de l'Harmonie, qui engendre, dans la marche des Parties, des Intervalles *Enharmoniques*, en employant à la fois ou successivement entre deux Notes qui sont à un Ton l'une de l'autre le Bémol de l'inférieure & le Dièse de la supérieure. Mais quoique, selon la rigueur des rapports, ce Dièse & ce Bémol dussent former un Intervalle entr'eux, (Voyez Échelle & Quart-de-Ton) cet Intervalle se trouve nul, au moyen du Tempérament, qui dans le Système établi fait servir le même Son à deux usages: ce qui n'empêche pas qu'un tel passage ne produise, par la force de la Modulation & de l'Harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les Transitions *Enharmoniques*.

Comme ce Genre est assez peu connu, & que nos Auteurs se sont contenté; d'en donner quelques notions trop succinctes, je crois devoir l'expliquer ici un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'Accord de Septième diminuée est le seul sur lequel on puisse pratiquer des passages vraiment *Enharmoniques*; & cela en vertu de cette propriété singulière qu'il a de diviser l'Octave entiere en quatre Intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre Sons qui composent cet Accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres Sons forment sur celui-ci un Accord de Septième diminuée. Or le son fondamental de l'Accord de Septième diminuée est toujours une Note sensible; de sorte que, sans rien changer à cet Accord, on peut, par une manière de double ou de quadruple emploi, le faire servir successivement sur quatre différentes fondamentales; c'est-à-dire, sur quatre différentes Notes sensibles.

Il suit de-là que ce même Accord, sans rien changer ni

à l'Accompagnement, ni à la Basse, peut porter quatre noms différens; & par conséquent se chiffrer de quatre différentes manières: savoir d'un 7 ♮ sous le nom de Septième diminuée; d'un $\overset{6\times}{5}$ sous le nom de Sixte majeure & fausse-Quinte; d'un $\overset{\times 4}{\natural}$ sous le nom de Tierce mineure & Triton; & enfin d'un × 2 sous le nom de Seconde superflue. Bien entendu que la Clef doit être censée armée différemment, selon les Tons où l'on est supposé être.

Voilà donc quatre manières de sortir d'un Accord de Septième diminuée, en se supposant successivement dans quatre Accords différens: car la marche fondamentale & naturelle du Son qui porte un Accord de septième diminuée est de se résoudre sur la Tonique du Mode mineur, dont il est la Note sensible.

Imaginons maintenant l'Accord de Septième diminuée sur *ut* Dièse Note sensible: si je prends la Tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra Note sensible à son tour, & annoncera par conséquent le Mode mineur de *fa*; or cet *ut* Dièse reste bien dans l'Accord de *mi* Note sensible: mais c'est en qualité de *re* Bémol, c'est-à-dire de sixième Note du Ton, & de septième diminuée de la Note sensible: ainsi cet *ut* Dièse qui, comme Note sensible, étoit obligé de monter dans le Ton de *re* devenu *re* Bémol dans le Ton de *fa*, est obligé de descendre comme Septième diminuée: voilà une transition *Enharmonique.* Si au lieu de la Tierce, on prend, dans le même Accord d'*ut* Dièse, la fausse Quinte *sol* pour nouvelle Note sensible, l'*ut* Diése deviendra encore *re* Bémol, en qualité de quatrième Note: autre passage *Enharmonique.* Enfin si l'on prend pour Note sensible la Septième diminuée elle-même, au lieu de *si* Bémol, il faudra nécessairement la considérer comme *la* Dièse; ce qui fait un troisième passage *Enharmonique* sur le même Accord.

A la faveur de ces quatre différentes manières d'envisager successivement le même Accord, on passe d'un Ton à un autre qui en paroît fort éloigné; on donne aux Parties des progrès différens de celui qu'elles auroient dû avoir en premier lieu, & ces passages ménagés à propos, sont capables, non-seulement de surprendre, mais de ravir l'Auditeur quand ils sont bien rendus.

Une autre ſource de variété, dans le même Genre, ſe tire des différentes manières dont on peut réſoudre l'Accord qui l'annonce ; car quoique la Modulation la plus naturelle ſoit de paſſer de l'Accord de Septième diminuée ſur la Note ſenſible, à celui de la Tonique en Mode mineur, on peut, en ſubſtituant la Tierce majeure à la mineure, rendre le Mode majeur & même y ajoûter la Septième pour changer cette Tonique en Dominante, & paſſer ainſi dans un autre Ton. A la faveur de ces diverſes combinaiſons réunies, on peut ſortir de l'Accord en douze manières. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la converſion du Dièſe en Bémol ou réciproquement, ſoient véritablement *Enharmoniques* : encore dans ces neuf diverſes Modulations n'y a-t-il que trois diverſes Notes ſenſibles, chacune deſquelles ſe réſout par trois paſſages différens : de ſorte qu'à bien prendre la choſe on ne trouve ſur chaque Note ſenſible que trois vrais paſſages *Enharmoniques* poſſibles, tous les autres n'étant point réellement *Enharmoniques*, ou ſe rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voyez, *Planche* L. *Fig.* 4. un exemple de tous ces paſſages.)

A l'imitation des Modulations du Genre Diatonique, on a pluſieurs fois eſſayé de faire des morceaux entiers dans le Genre *Enharmonique*, pour donner une ſorte de règle aux marches fondamentales de ce Genre, on l'a diviſé en *Diatonique-Enharmonique* qui procède par une ſucceſſion de ſemi-Tons majeurs, & en *Chromatique-Enharmonique* qui procède par une ſucceſſion de ſemi-Tons mineurs.

Le Chant de la première eſpece eſt *Diatonique*, parce que les ſemi-Tons y ſont majeurs ; & il eſt *Enharmonique*, parce que deux ſemi-Tons majeurs de ſuite forment un *Ton* trop fort d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette eſpece de Chant, il faut faire une Baſſe qui deſcende de Quarte & monte de Tierce majeure alternativement. Une partie du Trio des Parques de l'Opéra d'Hippolite, eſt dans ce Genre ; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'Opéra de Paris, quoique M. Rameau aſſure qu'il l'avoit été ailleurs par des Muſiciens de bonne volonté, & que l'Effet en fut ſurprenant.

Le Chant de la ſeconde eſpèce eſt *Chromatique*, parce qu'il procède par ſemi-Tons mineurs ; il eſt *Enharmonique*,

parce que les deux ſemi-Tons mineurs conſécutifs forment un Ton trop foible d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette eſpèce de Chant, il faut faire une Baſſe-fondamentale qui deſcende de Tierce mineure & monte de Tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce Genre de muſique un tremblement de terre dans l'Opéra des Indes galantes; mais qu'il fut ſi mal ſervi qu'il fut obligé de le changer en une Muſique commune. (Voyez les Élemens de Muſique de M. d'Alembert, pages 91, 92, 93 & 166.

Malgré les exemples cités & l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes Artiſtes que l'*Enharmonique-Diatonique* & l'*Enharmonique-Chromatique* me paroiſſent tous deux à rejetter comme Genres, & je ne puis croire qu'une Muſique modulée de cette maniere, même avec la plus parfaite exécution, puiſſe jamais rien valoir. Mes raiſons ſont que les paſſages bruſques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée, y ſont ſi fréquens, qu'il n'eſt pas poſſible à l'eſprit de ſuivre ces tranſitions avec autant de rapidité que la Muſique les préſente; que l'oreille n'a pas le tems d'appercevoir le rapport très-ſecret & très-compoſé des Modulations, ni de ſous-entendre les Intervalles ſuppoſés; qu'on ne trouve plus dans de pareilles ſucceſſions ombre de Ton ni de Mode; qu'il eſt également impoſſible de retenir celui d'où l'on ſort, ni de prévoir celui où l'on va; & qu'au milieu de tout cela, l'on ne ſait plus du tout où l'on eſt. L'*Enharmonique* n'eſt qu'un paſſage inattendu dont l'étonnante impreſſion ſe fait fortement & dure longtems; paſſage que par conſéquent on ne doit pas trop bruſquement ni trop ſouvent répéter, de peur que l'idée de la Modulation ne ſe trouble & ne ſe perde entièrement; car ſi-tôt qu'on n'entend que des Accords iſolés qui n'ont plus de rapport ſenſible & de fondement commun, l'Harmonie n'a plus auſſi d'union ni de ſuite apparente, & l'effet qui en réſulte n'eſt qu'un vain bruit ſans liaiſon & ſans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la Métaphyſique de ſon Art, il eſt à croire que le feu naturel de ce ſavant Artiſte eût produit des prodiges, dont le germe étoit dans ſon génie, mais que ſes préjugés ont toujours étouffé.

Je ne crois pas même que les ſimples Tranſitions *Enhar-*

moniques puiſſent jamais bien réuſſir, ni dans les Chœurs, ni dans les Airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, & dont les Parties doivent avoir entr'elles une liaiſon plus ſenſible que ce Genre ne peut la marquer.

Quel eſt donc le vrai lieu de l'*Enharmonique*? C'eſt, ſelon moi, le Récitatif obligé. C'eſt dans une ſcène ſublime & pathétique où la Voix doit multiplier & varier les infléxions Muſicales à l'imitation de l'accent grammatical oratoire & ſouvent inappréciable; c'eſt, dis-je, dans une telle ſcène que les Tranſitions *Enharmoniques* ſont bien placées, quand on ſait les ménager pour les grandes expreſſions, & les affermir, pour ainſi dire, par des traits de ſymphonie qui ſuſpendent la parole & renforcent l'expreſſion. Les Italiens, qui font un uſage admirable de ce Genre, ne l'emploient que de cette manière. On peut voir dans le premier Récitatif de l'Orphée de Pergolèſe un exemple frappant & ſimple des effets que ce grand Muſicien ſut tirer de l'*Enharmonique*, & comment, loin de faire une Modulation dure, ces Tranſitions, devenues naturelles & faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déja dit que notre Genre *Enharmonique* eſt entièrement différent de celui des Anciens. J'ajoûterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'Intervalles *Enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*Enharmonique* moderne ne ſoit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les Intervalles *Enharmoniques*, purement Mélodieux, ne demandoient, ni dans le Chanteur ni dans l'écoutant, aucun changement d'idées, mais ſeulement une grande délicateſſe d'organe; au lieu qu'à cette même délicateſſe, il faut joindre encore, dans notre Muſique, une connoiſſance exacte & un ſentiment exquis des métamorphoſes Harmoniques les plus bruſques & les moins naturelles: car ſi l'on n'entend pas la phraſe, on ne ſauroit donner aux mots le Ton qui leur convient; ni chanter juſte dans un ſyſtême Harmonieux, ſi l'on ne ſent l'Harmonie.

ENSEMBLE. *adv. ſouvent pris ſubſtantivement.* Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un Ouvrage entre

elles & avec le tout, parce que c'est un sens qu'on lui donne rarement en Musique. Ce n'est guères qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorsque les Concertans sont si parfaitement d'accord, soit pour l'Intonation, soit pour la Mesure, qu'ils semblent être tous animés d'un même esprit, & que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit sur la Partition.

L'*Ensemble* ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa Partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractère particulier, & la liaison avec le tout; soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des Mouvemens, soit pour saisir le moment & les nuances des *Fort* & des *Doux*; soit enfin pour ajoûter aux ornemens marqués, ceux qui sont si nécessairement supposés par l'Auteur, qu'il n'est permis à personne de les omettre. Les Musiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*Ensemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la Musique qu'ils exécutent, & qu'ils s'entendent entr'eux: car il seroit impossible de mettre un parfait *Ensemble* dans un Concert de sourds, ni dans une Musique dont le style seroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce sont sur-tout les Maîtres de Musique, Conducteurs & Chefs d'Orchestre, qui doivent guider, ou retenir ou presser les Musiciens pour mettre partout l'*Ensemble*; & c'est ce que fait toujours un bon premier Violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractère dans toutes les oreilles. La Voix récitante est assujettie à la Basse & à la Mesure; le premier Violon doit écouter & suivre la Voix; la Symphonie doit écouter & suivre le premier Violon: enfin le Clavecin, qu'on suppose tenu par le Compositeur, doit être le véritable & premier guide de tout.

En général, plus le Style, les Périodes, les Phrases, la Mélodie & l'Harmonie ont de caractère, plus l'ensemble est facile à saisir; parce que la même idée imprimée vivement dans tous les esprits préside à toute l'exécution. Au contraire, quand la Musique ne dit rien, & qu'on n'y sent qu'une suite de Notes sans liaison, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte sa Partie, & l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la musique Françoise n'est jamais *Ensemble*.

ENTONNER. *v. a.* C'est dans l'exécution d'un Chant, former avec justesse les Sons & les Intervalles qui sont marqués. Ce qui ne peut guères se faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent se rapporter ces Sons & ces Intervalles; savoir, celle du Ton & du Mode où ils sont employés, d'où vient peut-être le mot *Entonner.* On peut aussi l'attribuer à la marche Diatonique; marche qui paroît la plus commode & la plus naturelle à la Voix. Il y a plus de difficulté à *Entonner* des Intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la glotte se modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop composés dans le second.

Entonner est encore commencer le Chant d'une Hymne, d'un Pseaume, d'une Antienne, pour donner le Ton à tout le Chœur. Dans l'Eglise Catholique, c'est, par exemple, l'Officiant qui *entonne* le *Te Deum*; dans nos Temples, c'est le Chantre qui *entonne* les Pseaumes.

ENTR'ACTE. *f. m.* Espace de tems qui s'écoule entre la fin d'un Acte d'Opéra & le commencement de l'Acte suivant, & durant lequel la représentation est suspendue, tandis que l'action est supposée se continuer ailleurs. L'Orchestre remplit cet espace en France par l'exécution d'une Symphonie qui porte aussi le nom d'*Entr'acte.*

Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais divisé leurs Drames par Actes, ni par conséquent connu les *Entr'actes.* La représentation n'étoit point suspendue sur leurs Théâtres depuis le commencement de la Pièce jusqu'à la fin. Ce furent les Romains, qui, moins épris du spectacle, commencèrent les premiers à le partager en plusieurs parties, dont les Intervalles offroient du relâche à l'attention des Spectateurs, & cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*Entr'acte* est fait pour suspendre l'attention & reposer l'esprit du Spectateur, le Théâtre doit rester vide, & les Intermèdes dont on le remplissoit autrefois formoient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la Pièce en faisant perdre le fil de l'action. Cependant Molière lui-même ne vit point cette vérité si simple, & les *Entr'actes* de sa dernière Pièce étoient remplis par des Intermèdes. Les François, dont les Spectacles ont plus de raison que de chaleur, & qui n'aiment pas qu'on les tienne longtems en silence, ont depuis

lors réduit les *Entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, & il est à desirer pour la perfection des Théâtres qu'en cela leur exemple soit suivi par-tout.

Les Italiens qu'un sentiment exquis guide souvent mieux que le raisonnement, ont proscrit la Danse de l'action Dramatique; (Voyez OPÉRA.) Mais par une inconséquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au Spectacle, ils remplissent leurs *Entr'actes* des Ballets qu'ils bannissent de la Pièce, & s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la transposition de Scène, & promenant ainsi le Spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, & pour lui donner le plaisir des yeux lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à sentir le défaut de ce monstrueux assemblage, & après avoir déjà presque chassé les Intermèdes des *Entr'actes*, sans doute ils ne tarderont pas d'en chasser encore la Danse, & de la réserver, comme il convient, pour en faire un Spectacle brillant & isolé à la fin de la grande Pièce.

Mais quoique le Théâtre reste vide dans l'*Entr'acte*, ce n'est pas à dire que la Musique doive être interrompue: car l'Opéra où elle fait une partie de l'existence des choses, le sens de l'ouïe doit avoir une telle liaison avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la Scène on entende l'Harmonie qui en est supposée inséparable, afin que son concours ne paroisse ensuite étranger ni nouveau sous le chant des Auteurs.

La difficulté qui se présente à ce sujet est de savoir ce que le Musicien doit dicter à l'Orchestre quand il ne se passe plus rien sur la Scène: car si la Symphonie, ainsi que toute la Musique Dramatique, n'est qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand personne ne parle? Que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action? Je réponds à cela, que, quoique le Théâtre soit vide, le cœur des Spectateurs ne l'est pas; il a dû leur rester une forte impression de ce qu'ils viennent de voir & d'entendre. C'est à l'Orchestre à nourrir & soutenir cette impression durant l'*Entr'acte*, afin que le Spectateur ne se trouve pas au début de l'Acte suivant, aussi froid qu'il l'étoit au commencement de la Pièce, & que l'intérêt soit, pour ainsi dire, lié dans son ame comme les évènemens le sont dans l'action repré-

ſentée. Voilà comment le Muſicien ne ceſſe jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la ſituation des perſonnages, ou dans celle des Spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais ſortir de l'Orcheſtre que l'expreſſion des ſentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainſi dire, avec ce qu'ils entendent, & leur état eſt d'autant plus délicieux qu'il règne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs ſens & ce qui touche leur cœur.

L'habile Muſicien tire encore de ſon Orcheſtre un autre avantage pour donner à la repréſentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le Spectateur oiſif à la ſituation d'ame la plus favorable à l'effet des Scènes qu'il va voir dans l'Acte ſuivant.

La durée de l'*Entr'acte* n'a pas de meſure fixe; mais elle eſt ſuppoſée plus ou moins grande, à proportion du tems qu'exige la partie de l'action qui ſe paſſe derrière le Théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de ſuppoſition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, & des bornes réelles, relatives à la durée de la repréſentation.

Ce n'eſt pas ici le lieu d'examiner ſi la règle des vingt-quatre heures a un fondement ſuffiſant & s'il n'eſt jamais permis de l'enfreindre. Mais ſi l'on veut donner à la durée ſuppoſée d'un *Entr'acte* des bornes tirées de la nature des choſes, je ne vois point qu'on en puiſſe trouver d'autres que celles du tems durant lequel il ne ſe fait aucun changement ſenſible & régulier dans la Nature, comme il ne s'en fait point d'apparent ſur la Scène durant l'*Entr'acte*. Or ce tems eſt, dans ſa plus grande étendue, à-peu-près de douze heures, qui font la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Paſſée cet eſpace, il n'y a plus de poſſibilité ni d'illuſion dans la durée de l'*Entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée & à la durée totale de la repréſentation, & à la durée partielle & relative de ce qui ſe paſſe derrière le Théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on ſe propoſe; ſavoir, la meſure de l'attention: car on doit bien ſe garder de faire durer l'*Entr'acte* juſqu'à laiſſer le Spectateur tomber dans l'engourdiſſement & approcher de l'ennui. Cette meſure n'a pas, au reſte, une telle préciſion par elle-même, que le Muſicien

qui a du feu, du génie & de l'ame, ne puisse, à l'aide de son Orchestre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuser le Spectateur sur la durée effective de l'*Entr'acte*, en la lui faisant estimer plus ou moins grande par la manière d'entrelacer les caractères de la Symphonie : mais il est tems de finir cet article qui n'est déjà que trop long.

ENTRÉE. *s. f.* Air de Symphonie par lequel débute un Ballet.

Entrée se dit encore à l'Opera, d'un Acte entier, dans les Opéra-Ballets dont chaque Acte forme un sujet séparé. L'Entrée *de Vertumne dans les Elémens.* L'Entrée des *Incas dans les Indes Galantes.*

Enfin, *Entrée* se dit aussi du moment où chaque Partie qui en suit une autre commence à se faire entendre.

ÉOLIEN. *adj.* Le Ton ou Mode *Eolien* étoit un des cinq Modes moyens ou principaux de la Musique Grecque, & sa Corde fondamentale étoit immédiatement au-dessus de celle du Mode Phrygien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Eolien* étoit grave, au rapport de Lasus. *Je chante*, dit-il, *Cérès & sa fille Mélibée, épouse de Pluton sur le Mode* Eolien, *rempli de gravité.*

Le nom d'*Eolien* que portoit ce Mode ne lui venoit pas des Isles Éoliennes, mais de l'Eolie, contrée de l'Asie Mineure, où il fut premièrement en usage.

EPAIS. *adj.* Genre *Epais.* dense, ou *serré*, πυκνὸς, est, selon la définition d'Aristoxène, celui où, dans chaque Tétracorde, la somme des deux premiers Intervalles est moindre que le troisième. Ainsi le Genre Enharmonique est *épais*, parce que les deux premiers Intervalles, qui sont chacun d'un Quart-de-Ton, ne forment ensemble qu'un semi-Ton ; somme beaucoup moindre que le troisième Intervalle, qui est une Tierce majeure. Le Chromatique est aussi un Genre *Epais*; car ses deux premiers Intervalles ne forment qu'un Ton, moindre encore que la Tierce mineure qui suit. Mais le Genre Diatonique n'est point *Epais*, puisque ses deux premiers Intervalles forment un Ton & demi, somme plus grande que le Ton qui suit. (Voyez GENRE, TÉTRACORDE.)

De ce mot πυκνὸς, comme radical, sont composés les termes *Apycni*, *Baripycni*, *Mesopycni*, *Oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à sa place.

Cette dénomination n'est point en usage dans la Musique moderne.

EPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la Chanson des Meûniers, appellée autrement *Hymée.* (Voyez CHANSON.)

Le mot burlesque *piauler* ne tireroit-il point d'ici son étymologie? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant, qui pleure & se lamente longtems sur le même ton, ressemble assez à la Chanson d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un Meûnier.

EPILENE. Chanson des Vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la Flûte. Voyez Athénée, *Livre V.*

EPINICION. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des Vainqueurs.

EPISYNAPHE. *s. f.* C'est, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois Tétracordes consécutifs, comme sont les Tetracordes *Hypaton*, *Méson* & *Synnéménon.* (Voyez SYSTEME TETRACORDE.)

EPITHALAME. *s. m.* Chant nuptial qui se chantoit autrefois à la porte des nouveaux Epoux, pour leur souhaiter une heureuse union. De telles Chansons ne sont guère en usage parmi nous; car on sait bien que c'est peine perdue. Quand on en fait pour ses amis & familiers, on substitue ordinairement à ces vœux honnêtes & simples quelques pensées équivoques & obscènes, plus conformes au goût du siècle.

ÉPITRITE. Nom d'un des Rhythmes de la Musique Grecque, duquel les Tems étoient en raison sesquitierce ou de 3 à 4. Ce Rhythme étoit représenté par le pied que les Poëtes & Grammairiens appellent aussi *Epitrite*; pied composé de quatre syllabes, dont les deux premières sont en effet aux deux dernières dans la raison de 3 à 4. (Voyez RHYTHME.)

EPODE. *s. f.* Chant du troisième Couplet, qui, dans les Odes, terminoit ce que les Grecs appelloient *la Période*, laquelle étoit composée de trois Couplets; savoir, la *Strophe*, l'*Antistrophe* & l'*Epode.* On attribue à Archiloque l'invention de l'*Epode.*

EPTACORDE. *s. m.* Lyre ou Cythare à sept cordes, comme, au dire de plusieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient aussi le nom d'*Eptacorde* à un systê-

me de Musique formé de sept Sons, tel qu'est aujourd'hui notre Gamme. L'*Eptacorde* Synnéménon qu'on appelloit autrement *Lyre de Terpandre*, étoit composé des Sons exprimés par ces lettres de la Gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*Eptacorde* de Philolaüs substituoit le Béquarre au Bémol, & peut s'exprimer ainsi, E, F, G, *a*, ♮, *c*, *d*. Il en rapportoit chaque Corde à une des Planetes, l'Hypate à Saturne, la Parhypate à Jupiter, & ainsi de suite.

EPTAMÉRIDES. *s. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des Intervalles de son Systême exposé dans les Mémoires de l'Académie, année 1701.

Cet Auteur divise d'abord l'Octave en 43 parties ou *Mérides*; puis chacune de celles-ci en 7 *Eptamérides*; de sorte que l'Octave entière comprend 301 *Eptamérides* qu'il subdivise encore. (Voyez DÉCAMERIDE.)

Ce mot est formé de ἑπτὰ, sept, & de μέρις, partie.

EPTAPHONE. *s. m.* Nom d'un Portique de la Ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la Voix sept fois de suite. Il y a grande apparence que l'Echo se trouva là par hasard, & qu'ensuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'Art de l'Architecte.

ÉQUISONNANCE. *s. f.* Nom par lequel les Anciens distinguoient des autres Consonnances celles de l'Octave & de la double Octave, les seules qui fassent Paraphonie. Comme on a aussi quelquefois besoin de la même distinction dans la Musique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de scrupule, que la sensation de l'Octave se confond très-souvent à l'oreille avec celle de l'Unisson.

ESPACE. *s. m.* Intervalle blanc, ou distance qui se trouve dans la Portée entre une Ligne & celle qui la suit immédiatement au-dessus ou au-dessous. Il y a quatre *Espaces* dans les cinq Lignes, & il y a de plus deux *Espaces*, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la Portée entière; l'on borne, quand il le faut, ces deux *Espaces* indéfinis par des Lignes postiches ajoûtées en haut ou en bas, lesquelles augmentent l'étendue de la Portée & fournissent de nouveaux *Espaces*. Chacun de ces *Espaces* divise l'Intervalle des deux Lignes qui le terminent, en deux Degrés Diatoniques; savoir, un de la Ligne inférieure à *l'Espace*, & l'autre de *l'Espace* à la Ligne supérieure. (Voy. PORTÉE.)

ÉTENDUE. *f. f.* Différence de deux Sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou ſomme de tous les Intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainſi la plus grande *Etendue* poſſible ou celle qui comprend toutes les autres, eſt celle du plus grave au plus aigu de tous les Sons ſenſibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *Etendue* forme un Intervalle d'environ huit Octaves, entre un Son qui fait 30 vibrations par Seconde, & un autre qui en fait 7552 dans le même tems.

Il n'y a point d'*Etendue* en Muſique entre les deux termes de laquelle on ne puiſſe inſérer une infinité de Sons intermédiaires qui le partagent en une infinité d'Intervalles, d'où il ſuit que l'*Etendue* ſonore ou Muſical eſt diviſible à l'infini, comme celles du tems & du lieu. (Voyez Intervalle.)

EUDROMÉ. Nom de l'Air que jouoient les Hautbois aux Jeux Sthéniens, inſtitués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argiens, étoit l'inventeur de cet Air.

EVITER. *v. a. Eviter* une Cadence, c'eſt ajouter une Diſſonnance à l'Accord final, pour changer le Mode ou prolonger la phraſe. (Voyez Cadence.)

EVITE'. *participe.* Cadence *Evitée.* (Voyez Cadence.)

E'VOVAE. *f. m.* Mot barbare formé de ſix voyelles qui marquent les Syllabes des deux mots, *ſeculorum amen*, & qui n'eſt d'uſage que dans le Plain-Chant. C'eſt ſur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les Pſeautiers & Antiphonaires des Egliſes Catholiques les Notes par leſquelles, dans chaque Ton & dans les diverſes modifications du Ton, il faut terminer les verſets des Pſeaumes ou des Cantiques.

L'*Evovae* commence toujours par la Dominante du Ton de l'Antienne qui le précède, & finit toujours par la finale.

EUTHIA. *f. f.* Terme de la Muſique Grecque, qui ſignifie une ſuite de Notes procédant du grave à l'aigu. L'*Euthia* étoit une des parties de l'ancienne Mélopée.

EXACORDE. *ſ. m.* Inſtrument à ſix cordes, ou ſyſtême compoſé de ſix Sons, tel que l'*Exacorde* de Gui d'Arezzo.

EXECUTANT. *partic. pris ſubſt.* Muſicien qui exécute ſa Partie dans un Concert; c'eſt la même choſe que Concertant. (Voyez. Concertant.) Voyez auſſi les deux mots qui ſuivent.

EXE'CUTER. *v. a.* *Exécuter* une Pièce de Musique; c'est chanter & jouer toutes les Parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'Ensemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telles qu'elle est notée sur la Partition.

Comme la Musique est faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle Partition paroît admirable sur le papier, qu'on ne peut entendre *Exécuter* sans dégoût, & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence simple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits Compositeurs, attentifs à donner de la symétrie & du jeu à toutes leurs Parties, paroissent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Aussi ont-ils souvent l'adresse de mettre tant d'Instrumens divers, tant de Parties dans leur Musique, qu'on ne puisse rassembler que très-difficilement tous les Sujets nécessaires pour l'*Exécuter.*

EXECUTION. *s. f.* L'Action d'exécuter une Pièce de Musique.

Comme la Musique est ordinairement composée de plusieurs Parties, dont le rapport exact, soit pour l'Intonation, soit pour la Mesure, est extrêmement difficile à observer, & dont l'esprit dépend plus du goût que des signes, rien n'est si rare qu'une bonne *Exécution.* C'est peu de lire la Musique exactement sur la Note; il faut entrer dans toutes les idées du Compositeur, sentir & rendre le feu de l'expression, avoir surtout l'oreille juste & toujours attentive pour écouter & suivre l'Ensemble. Il faut, en particulier dans la Musique Françoise, que la Partie principale sache presser ou ralentir le mouvement, selon que l'exigent le goût du Chant, le volume de Voix & le développement des bras du Chanteur; il faut, par conséquent que toutes les autres Parties soient sans relâche, attentives à bien suivre celle-là. Aussi l'Ensemble de l'Opéra de Parties, où la Musique n'a point d'autre Mesure que celle du geste, seroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*Exécution.*

„ Si les François, dit Saint-Euvremont, par leur com„ merce avec les Italiens, sont parvenus à composer plus „ hardiment, les Italiens ont aussi gagné au commerce des

„ François, en ce qu'ils ont appris d'eux à rendre leur „ *Exécution* plus agréable, plus touchante & plus par„ faite. „ Le Lecteur se passera bien, je crois, de mon commentaire sur ce passage. Je dirai seulement que les François croient toute la terre occupée de leur Musique, & qu'au contraire, dans les trois quarts de l'Italie, les Musiciens ne savent pas même qu'il existe une Musique Françoise différente de la leur.

On appelle encore *Exécution* la facilité de lire & d'exécuter une Partie Instrumentale, & l'on dit, par exemple, d'un Symphoniste, qu'il a beaucoup d'*Exécution*, lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter, & à la premiere vue, les choses les plus difficiles : l'*Exécution* prise en ce sens dépend surtout de deux choses ; premièrement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de son Instrument ; en second lieu, d'une grande habitude de lire la Musique & de phraser en la regardant : car tant qu'on ne voit que des Notes isolées, on hésite toujours à les prononcer : on n'acquiert la grand facilité de l'*Exécution*, qu'en les unissant par le sens commun qu'elles doivent former, & en mettant la chose à la place du signe. C'est ainsi que la mémoire du Lecteur ne l'aide pas moins que ses yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caractères, & composée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la sienne.

EXPRESSION. *s. f.* Qualité par laquelle le Musicien sent vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les sentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *Expression* de Composition & une d'exécution, & c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant & le plus agréable.

Pour donner de l'*Expression* à ses ouvrages, le Compositeur doit saisir & comparer tous les rapports qui peuvent se trouver entre les traits de son objet & les productions de son Art : il doit connoître ou sentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choisit au degré qui lui convient : car comme un bon Peintre ne donne pas la même lumière à tous ses objets, l'habile Musicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ses sentimens, ni la même force à tous ses tableaux, & placera

chaque Partie au lieu qu'il convient, moins pour la faire valoir seule que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vû ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'Art, qui est comme la langue particulière dans laquelle le Musicien veut se faire entendre.

La Mélodie, l'Harmonie, le Mouvement, le Choix des Instrumens & des Voix sont les élémens du langage musical; & la Mélodie, par son rapport immédiat avec l'Accent grammatical & oratoire, est celui qui donne le caractère à tous les autres. Ainsi c'est toujours du Chant que se doit tirer la principale *Expression* tant dans la Musique Instrumentale que dans la Vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la Mélodie, c'est le Ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter, & l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la Nature parlant sans affectation & sans art. Ainsi le Musicien cherchera d'abord un Genre de Mélodie qui lui fournisse les inflexions Musicales les plus convenables au sens des paroles, en subordonnant toujours l'*Expression* des mots à celle de la pensée, & celle-ci même à la situation de l'ame de l'Interlocuteur: car quand on est fortement affecté, tous les discours que l'on tient prennent, pour ainsi dire, la teinte du sentiment général qui domine en nous, & l'on ne querelle point ce qu'on aime du Ton dont on querelle un indifférent.

La parole est diversement accentuée selon les diverses passions qui l'inspirent, tantôt aiguë & véhémente, tantôt remisse & lâche, tantôt variée & impétueuse, tantôt égale & tranquille dans ses inflexions. De-là le Musicien tire les différences des Modes de Chant qu'il emploie & des lieux divers dans lesquels il maintient la Voix, la faisant procéder dans le bas par de petits Intervalles pour exprimer les langueurs de la tristesse & de l'abbattement, lui arrachant dans le haut les Sons aigus de l'emportement & de la douleur, & l'entraînant rapidement par tous les Intervalles de son Diapason dans l'agitation du désespoir ou l'égarement des passions contrastées. Surtout il faut bien observer que le charme de la Musique ne consiste pas seulementdans l'imitation, mais dans une imitation agréable;

& que la déclamation même, pour faire un si grand effet, doit être subordonnée à la mélodie: de sorte qu'on ne peut peindre le sentiment sans lui donner ce charme secret qui en est inséparable, ni toucher le cœur si l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci est encore très-conforme à la Nature, qui donne au ton des personnes sensibles je ne sais quelles inflexions touchantes & délicieuses que n'eut jamais celui des gens qui ne sentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expressif, ni la dureté pour de l'énergie; ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'Opéra François, où le ton passionné ressemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux transports de l'amour.

Le plaisir physique qui résulte de l'Harmonie, augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des Accords à l'*Expression* de la Mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'Harmonie fait plus encore; elle renforce l'*Expression* même, en donnant plus de justesse & de précision aux Intervalles mélodieux; elle anime leur caractère, & marquant exactement leur place dans l'ordre de la Modulation, elle rappelle ce qui précède, annonce ce qui doit suivre, & lie ainsi les phrases dans le Chant comme les idées se lient dans le discours. L'Harmonie, envisagée de cette manière, fournit au Compositeur de grands moyens d'*Expression*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*Expression* que dans la seule Harmonie; car alors, au lieu d'animer l'Accent, il l'étouffe par ses Accords, & tous les Intervalles, confondus dans un continuel remplissage, n'offrent à l'oreille qu'une suite de Sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, & dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'Harmoniste pour concourir à l'*Expression* de la Mélodie & lui donner plus d'effet? Il évitera soigneusement de couvrir le Son principal dans la combinaison des Accords; il subordonnera tous ses Accompagnemens à la Partie chantante; il en aiguisera l'énergie par le concours des autres Parties; il renforcera l'effet de certains passages par des Accords sensibles; il en dérobera d'autres par supposition ou suspension, en les comptant pour rien sur la Basse; il fera sortir les *Expressions* fortes par des Dissonnances majeures; il réservera les mineures

pour des ſentimens plus doux. Tantôt il liera toutes ſes Parties par des Sons continus & coulés; tantôt il fera contraſter ſur le Chant par des Notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des Accords pleins; tantôt il renforcera l'Accent par le choix d'un ſeul Intervalle. Partout il rendra préſent & ſenſible l'enchaînement des Modulations, & fera ſervir la Baſſe & ſon Harmonie à déterminer le lieu de chaque paſſage dans le Mode, afin qu'on n'entende jamais un Intervalle ou un trait de Chant, ſans ſentir en même tems ſon rapport avec le tout.

A l'égard du Rhythme, jadis ſi puiſſant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'Harmonie Poëtique; ſi nos Langues, moins accentuées & moins proſodiques, ont perdu le charme qui en réſultoit, notre Muſique en ſubſtitue un autre plus indépendant du diſcours, dans l'égalité de la Meſure, & dans les diverſes combinaiſons de ſes Tems, ſoit à la fois dans le tout, ſoit ſéparément dans chaque Partie. Les quantités de la Langue ſont preſque perdues ſous celles des Notes; & la Muſique, au lieu de parler avec la parole, emprunte, en quelque ſorte, de la Meſure, un langage à part. La force de l'*Expreſſion* conſiſte, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus qu'il eſt poſſible, & à faire que, ſi la Meſure & le Rhythme ne parlent pas de la même manière; ils diſent au moins les mêmes choſes.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la Meſure; la triſteſſe reſſerre le cœur; ralentit les mouvemens; & la même langueur le fait ſentir dans les Chants qu'elle inſpire: mais quand la douleur eſt vive ou qu'il ſe paſſe dans l'ame de grands combats, la parole eſt inégale; elle marche alternativement avec la lenteur du Spondée & avec la rapidité du Pyrrique, & ſouvent s'arrête tout court comme dans le Récitatif obligé: c'eſt pour cela que les Muſiques les plus expreſſives, ou du moins les plus paſſionnées, ſont communément celles où les Tems, quoiqu'égaux entr'eux, ſont le plus inégalement diviſés; au lieu que l'image du ſommeil, du repos, de la paix de l'ame, ſe peint volontiers avec des Notes égales, qui ne marchent ni vîte ni lentement.

Une obſervation que le Compoſiteur ne doit pas négli-

ger, c'est que plus l'Harmonie est recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'esprit ait le tems de saisir la marche des Dissonnances & le rapide enchaînement des Modulations; il n'y a que le dernier emportement des passions qui permet d'allier la rapidité de la Mesure & la dureté des Accords. Alors quand la tête est perdue & qu'à force d'agitation l'Acteur semble ne savoir plus ce qu'il dit, ce désordre énergique & terrible peut se porter ainsi jusqu'à l'ame du Spectateur & le mettre de même hors de lui. Mais si vous n'êtes bouillant & sublime, vous ne serez que baroque & froid; jettez vos Auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber: car celui qui perd la raison n'est jamais qu'un insensé aux yeux de ceux qui la conservent, & les foux n'intéressent plus.

Quoique la plus grande force de *l'Expression* se tire de la combinaison des Sons, la qualité de leur timbre n'est pas indifférente pour le même effet. Il y a des Voix fortes & sonores qui en imposent par leur étoffe; d'autres légères & fléxibles, bonnes pour les choses d'exécution; d'autres sensibles & délicates, qui vont au cœur par des Chants doux & pathétiques. En général les Dessus & toutes les Voix aiguës sont plus propres pour exprimer la tendresse & la douceur, les Basses & Concordans pour l'emportement & la colère: mais les Italiens ont banni les Basses de leurs Tragédies, comme une Partie dont le Chant est trop rude pour le genre Héroïque, & leur ont substitué les Tailles ou Tenor, dont le Chant a le même caractère avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes Basses plus convenablement dans le Comique pour les rôles à manteaux, & généralement pour tous les caractères de charge.

Les Instrumens ont aussi des *Expressions* très-différentes selon que le Son en est fort ou foible, que le timbre en est aigre ou doux, que le Diapason en est grave ou aigu, & qu'on en peut tirer des Sons en plus grande ou moindre quantité. La Flûte est tendre, le Hautbois gai, la Trompette guerrière, le Cor sonore, majestueux, propre aux grandes *Expressions*. Mais il n'y a point d'Instrument dont on tire une *Expression* plus variée & plus universelle que le Violon. Cet Instrument admirable fait le fond de tous les Orchestres, & suffit au grand Compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais Musiciens cherchent inuti-

lement dans l'alliage d'une multitude d'Instrumens divers. Le Compositeur doit connoître le manche du Violon pour Doigter ses Airs, pour disposer ses Arpèges, pour savoir l'effet des Cordes à vide, & pour employer & choisir ses Tons selon les divers caractères qu'ils ont sur cet Instrument.

Vainement le Compositeur saura-t-il animer son Ouvrage, si la chaleur qui doit y régner ne passe à ceux qui l'exécutent. Le Chanteur qui ne voit que des Notes dans sa Partie, n'est point en état de saisir l'*Expression* du Compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante s'il n'en a bien saisi le sens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, & il ne suffit pas d'être sensible en général, si l'on ne l'est en particulier à l'énergie de la Langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractère du Chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'Accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'Exécutant, l'énergie que le Compositeut a donnée au Poëte, & celles que vous pouvez donner à votre tour au Compositeur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirée; faites ce que vous feriez si vous étiez à la fois le Poëte, le Compositeur, l'Acteur & le Chanteur: & vous aurez toute l'*Expression* qu'il vous est possible de donner à l'Ouvrage que vous avez à rendre. De cette manière, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicatesse & des ornemens dans les Chants qui ne sont qu'élégans & gracieux, du piquant & du feu dans ceux qui sont animés & gais, des gémissemens & des plaintes dans ceux qui sont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *Forte-piano* dans l'emportement des passions violentes. Partout où l'on réunira fortement l'Accent musical à l'Accent oratoire; partout où la Mesure se fera vivement sentir & servira de guide aux Accens du Chant; partout où l'Accompagnement & la Voix sauront tellement accorder & unir leurs effets, qu'il n'en résulte qu'une Mélodie, & que l'Auditeur trompé attribue à la Voix les passages dont l'Orchestre l'embellit; enfin partout où les ornemens sobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du Chanteur sans couvrir & défigurer le Chant, l'*Expression* sera douce, agréable & forte,

l'oreille ſera charmée & le cœur ému ; le phyſique & le moral concourront à la fois au plaiſir des écoutans, & il regnera un tel Accord entre la parole & le Chant, que le tout ſemblera n'être qu'une langue délicieuſe qui ſait tout dire & plaît toujours.

EXTENSION, *ſ. f.* eſt, ſelon Ariſtoxène, une des quatre parties de la Mélopée qui conſiſte à ſoutenir long-tems certains Sons & au-delà même de leur quantité grammaticale. Nous appellons aujourd'hui Tenues les Sons ainſi ſoutenus. (Voyez TENUE.)





F.

F *ut fa*, F *fa ut*, ou ſimplement F. Quatrième Son de la Gamme Diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *Fa*. (Voyez GAMME.)

C'eſt auſſi le nom de la plus baſſe des trois Clefs de la Muſique. (Voyez CLEF.

FACE. *ſ. f.* Combinaiſon, ou des Sons d'un Accord en commençant par un de ces Sons & prenant les autres ſelon leur ſuite naturelle, ou des touches du Clavier qui forment le même Accord, D'où il ſuit qu'un Accord peut avoir autant de *Faces* qu'il y a de Son qui le compoſent ; car chacun peut être le premier à ſon tour.

L'Accord parfait *ut mi ſol* a trois *Faces*. Par la première, tous les doigts ſont rangés par Tierces, & la Tonique eſt ſous l'index : par la ſeconde *mi ſol ut*, il y a une Quarte entre les deux derniers doigts, & la Tonique eſt ſous le dernier ; par la troiſième *ſol ut mi*, la Quarte eſt entre l'index & le quatrième, & la Tonique eſt ſous celui-ci. (Voyez RENVERSEMENT.)

Comme les Accords Diſſonnans ont ordinairement quatre Sons, ils ont auſſi quatre *Faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez DOIGTER.)

FACTEUR, *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Orgues ou des Clavecins.

FANFARE. *ſ. f.* Sorte d'Air militaire, pour l'ordinaire court & brillant, qui s'exécute par des trompettes, & qu'on imite ſur d'autres Inſtrumens. La *Fanfare* eſt communément à deux deſſus de Trompettes accompagnées de Tymbales ; &, bien exécutée, elle a quelque choſe de martial & de gai qui convient fort à ſon uſage. De toutes les Troupes de l'Europe, les Allemandes ſont celles qui ont les meilleurs Inſtrumens militaires ; auſſi leurs Marches & *Fanfares* font-elles un effet admirable. C'eſt une choſe à remarquer que dans tout le Royaume de France il n'y a pas un ſeul Trompette qui ſonne juſte, & la Nation la plus guerrière de l'Europe a les Inſtrumens militaires les plus diſcordans ; ce qui n'eſt pas ſans inconvénient. Durant

les dernières guerres, les Paysans de Bohême, d'Autriche & de Bavière, tous Musiciens nés, ne pouvant croire que des Troupes réglées eussent des instrumens si faux, & si détestables, prirent tous ces vieux Corps pour de nouvelles levées qu'ils commencérent à mépriser, & l'on ne sauroit dire à combien de braves gens des Tons faux ont coûté la vie. Tant il est vrai que, dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les sens!

FANTAISIE. *s. f.* Pièce de Musique instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du *Caprice* à la *Fantaisie*, que le Caprice est un recueil d'idées singuliéres & disparates que rassemble une imagination échauffée, & qu'on peut même composer à loisir, au lieu que la *Fantaisie* peut être une Pièce très-réguliere, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, & qu'elle n'existe plus si-tôt qu'elle est achevée. Ainsi le Caprice est dans l'espèce & l'assortiment des idées, & la *Fantaisie*; dans leur promptitude à se présenter. Il suit de-là qu'un Caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *Fantaisie*; car si-tôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une *Fantaisie*, c'est une Pièce ordinaire.

FAUCET. (Voyez FAUSSET.)

FAUSSE-QUARTE. (Voyez QUARTE.)

FAUSSE-QUINTE. *s. f.* Intervalle dissonnant appellé par les Grecs *hemi-Diapente*, dont les deux termes sont distans de quatre Degrés Diatoniques, ainsi que ceux de la Quinte juste, mais dont l'Intervalle est moindre d'un semi-Ton; celui de la Quinte étant de deux Tons majeurs, d'un Ton mineur & d'un semi-Ton majeur, & celui de la *Fausse-Quinte* seulement d'un Ton majeur, d'un Ton mineur & de deux semi-Tons majeurs. Si sur nos Claviers ordinaires, on divise l'Octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *Fausse-Quinte* comme *si fa*, & de l'autre le Triton comme *fa si*: mais ces deux Intervalles, égaux en ce sens, ne le sont ni quant au nombre des Degrés, puisque le Triton n'en a que trois; ni dans la précision des rapports, celui de la *Fausse-Quinte* étant de 45 à 64, & celui du Triton de 32 à 45.

l'Accord de *Fausse-Quinte* est renversé de l'Accord Dominant, en mettant la Note sensible au grave. Voyez au mot ACCORD comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien diſtinguer la *Fauſſe-Quinte* Diſſonnance, de la *Quinte-Fauſſe*, réputée Conſonnance, & qui n'eſt altérée que par accident. (Voyez QUINTE.)

FAUSSE-RELATION. *ſ. f.* Intervalle diminué ou ſuperflu. (Voyez RELATION.)

FAUSSET. *ſ. m.* C'eſt cette eſpèce de voix par laquelle un homme, ſortant à l'aigu du Diapaſon de ſa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait, à-peu-près, quand il chante le *Fauſſet*, ce que fait un tuyau d'Orgue quand il octavie. (Voyez OCTAVIER.)

Si ce mot vient du François *faux* oppoſé à *juſte*, il faut l'écrire comme je fais ici, en ſuivant l'orthographe de l'Encyclopédie : mais s'il vient, comme je le crois, du Latin, *faux*, *faucis*, la gorge, il falloit, au lieu des deux *s s* qu'on a ſubſtituées, laiſſer le *c* que j'y avois mis : *Faucet*.

FAUX. *adj.* & *adv.* Ce mot eſt oppoſé à *juſte*. On chante *Faux* quand on n'entonne pas les Intervalles dans leur juſteſſe, qu'on forme des Sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des Voix *fauſſes*, des Cordes *fauſſes*, des Inſtrumens *faux*. Quant aux Voix, on prétend que le défaut eſt dans l'oreille & non dans la glotte. Cependant j'ai vû des gens qui chantoient très-*Faux* & qui accordoient un Inſtrument très-juſte, La fauſſeté de leur Voix n'avoit donc pas ſa cauſe dans leur oreille. Pour les Inſtrumens, quand les Tons en ſont *Faux*, c'eſt que l'Inſtrument eſt mal conſtruit, que les tuyaux en ſont mal proportionnés, ou les Cordes *fauſſes*, ou qu'elles ne ſont pas d'accord ; que celui qui en joue touche *Faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les lèvres.

FAUX-ACCORD. Accord diſcordant, ſoit parce qu'il contient des Diſſonnances proprement dites, ſoit parce que les Conſonnances n'en ſont pas juſtes. (Voyez ACCORD FAUX.)

FAUX-BOURDON. *ſ. m.* Muſique à pluſieurs Parties, mais ſimple & ſans Meſure, dont les Notes ſont preſque toutes égales & dont l'Harmonie eſt toujours ſyllabique. C'eſt la Pſalmodie des Catholiques Romains chantée à pluſieurs Parties. Le Chant de nos Pſeaumes à quatre Parties, peut auſſi paſſer pour une eſpèce de *Faux-Bourdon* ; mais qui procède avec beaucoup de lenteur & de gravité.

FEINTE. *ſ. f.* Altération d'une Note ou d'un Intervalle

par un Dièſe ou par un Bémol. C'eſt Proprement le nom commun & générique du Dièſe & du Bémol accidentels. Ce mot n'eſt plus en uſage ; mais on ne lui en a point ſubſtitué. La crainte d'employer des tours ſurannés énerve tous les jours notre Langue, la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours : ſes plus grands ennemis ſeront toujours les puriſtes.

On appelloit auſſi *Feintes* les touches Chromatiques du Clavier, que nous appellons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faiſoit noires, parce que nos groſſiers Ancêtres n'avoient pas ſongé à faire le Clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *Feintes coupées* celles de ces touches qui ſont briſées pour ſuppléer au Ravalement.

FESTE. *ſ. f.* Divertiſſement de Chant & de Danſe qu'on introduit dans un Acte d'Opéra, & qui interrompt ou ſuſpend toujours l'action.

Ces *Fêtes* ne ſont amuſantes qu'autant que l'Opéra même eſt ennuyeux. Dans un Drame intéreſſant & bien conduit il ſeroit impoſſible de les ſupporter.

La différence qu'on aſſigne à l'Opéra entre les mots de *Fête* & de *Divertiſſement*, eſt que le premier s'applique plus particulièrement aux Tragédies, & le ſecond aux Ballets.

FI. Syllabe avec laquelle quelques Muſiciens ſolfient le *fa* Dièſe, comme ils ſolfient par *ma* le *mi* Bémol ; ce qui paroît aſſez bien entendu. (Voyez Solfier.)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux Notes ou à l'Harmonie : aux Notes, comme dans ce mot, *Baſſe-Figurée*, pour exprimer une Baſſe dont les Notes portant Accord, ſont ſubdiviſées en pluſieurs autres Notes de moindre valeur, (Voyez Basse-Figurée) : à l'Harmonie, quand on emploie par Suppoſition & dans une marche Diatonique d'autres Notes que celles qui forment l'Accord. (Voyez Harmonie-Figurée, & Supposition.)

FIGURER. *v. a.* C'eſt paſſer pluſieurs Notes pour une ; c'eſt faire des Doubles, des Variations ; c'eſt ajoûter des Notes au Chant de quelque manière que ce ſoit : enfin c'eſt donner aux Sons harmonieux une Figure de Mélodie, en les liant par d'autres Sons intermédiaires. (Voyez Double, Fleurtis, Harmonie-Figurée.)

FILER un Son, c'est en chantant ménager sa voix, en sorte qu'on puisse le prolonger long-tems sans reprendre haleine. Il y a deux manières de *Filer* un Son : la première en le soutenant toujours également ; ce qui se fait pour l'ordinaire sur les Tenues où l'Accompagnement travaille : la seconde en le renforçant ; ce qui est plus usité dans les Passages & Roulades. La première manière demande plus de justesse, & les Italiens la préfèrent ; la seconde a plus d'éclat & plaît davantage aux François.

FIN. *s. f.* Ce mot se place quelquefois sur la finale de la première partie d'un Rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette première partie, c'est sur cette Finale qu'on doit s'arrêter & finir. (Voyez RONDEAU.)

On n'emploie plus guères ce mot à cet usage, les François lui ayant substitué le Point-final à l'exemple des Italiens. (Voyez POINT-FINAL.)

FINALE. *s. f.* Principale Corde du Mode qu'on appelle aussi Tonique, & sur la quelle l'Air ou la Pièce doit finir. (Voyez MODE.)

Quand on compose à plusieurs Parties, & surtout des Chœurs, il faut toujours que la Basse tombe en finissant sur la Note même de la *Finale*. Les autres Parties peuvent s'arrêter sur sa Tierce ou sur sa Quinte. Autrefois c'étoit une règle de donner toujours, à la fin d'une Pièce, la Tierce majeure à la *Finale*, même en Mode mineur ; mais cet usage a été trouvé de mauvais goût & tout-à fait abandonné.

FIXE. *adj.* Cordes ou Sons *Fixes* ou stables. (Voyez SON, STABLE.)

FLATTÉ. *s. m.* Agrément du Chant François, difficile à définir ; mais dont on comprendra suffisamment l'effet par un exemple. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 13. *au mot* FLATTÉ.)

FLEURTIS. *s. m.* Sorte de Contrepoint figuré, lequel n'est point syllabique ou Note sur Note. C'est aussi l'assemblage des divers agrémens dont on orne un Chant trop simple. Ce mot a vieilli en tout sens. (Voyez BRODERIES, DOUBLES, VARIATIONS, PASSAGES.)

FOIBLE. *adj.* Tems *foible.* (Voyez TEMS.)

FONDAMENTAL. *adj.* Son *Fondamental* est celui qui sert de fondement à l'Accord ; (Voyez ACCORD.) ou au Ton ; (Voyez TONIQUE.) Basse-*Fondamentale* est celle qui

ſert de fondement à l'Harmonie. (Voyez BASSE-FONDAMENTALE.) Accord *Fondamental* eſt celui dont la Baſſe eſt *Fondamentale*, & dont les Sons ſont arrangés ſelon l'ordre de leur génération : mais comme cet ordre écarte extrêmement les Parties, on les rapproche par des combinaiſons ou Renverſemens, & pourvû que la Baſſe reſte la même, l'Accord ne laiſſe pas pour cela de porter le nom de *Fondamental*. Tel eſt, par exemple, cet Accord *ut mi ſol*, renfermé dans un Intervalle de Quinte: au lieu que dans l'ordre de ſa génération *ut ſol mi*, il comprend une Dixième & même une Dix-Septième; puiſque l'*ut Fondamental* n'eſt pas la Quinte de *ſol*, mais l'Octave de cette Quinte.

FORCE. *ſ. f.* Qualité de Son appellée auſſi quelquefois *Intenſité*, qui le rend plus ſenſible & le fait entendre de plus loin, Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps ſonore, ſont ce qui rend le Son aigu ou grave; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, eſt ce qui le rend fort ou foible Quand cet écart eſt trop grand & qu'on force l'Inſtrument ou la voix, (Voyez FORCER) le Son devient bruit & ceſſe d'être appréciable.

FORCER la voix, c'eſt excéder en haut ou en bas ſon Diapaſon, ou ſon volume à force d'haleine; c'eſt crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd ſa juſteſſe: cela arrive même aux Inſtrumens où l'on force l'archet ou le vent; & voilà pourquoi les François chantent rarement juſte.

FORLANE. *ſ. f.* Air d'une Danſe de même nom commune à Veniſe, ſurtout parmi les Gondoliers. Sa Meſure eſt à $\frac{6}{4}$; elle ſe bat gaiement, & la Danſe eſt auſſi fort gaie. On l'appelle *Forlane* parce qu'elle a pris naiſſance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*.

FORT. *adv.* Ce mot s'écrit dans les Parties, pour marquer qu'il faut forcer le Son avec véhémence, mais ſans le hauſſer; chanter à pleine voix, tirer de l'Inſtrument beaucoup de Son: ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *Doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le ſuperlatif *Fortiſſimo*, dont on n'a guères beſoin dans la Muſique Françoiſe; car on y chante ordinairement *très-fort*.

FORT. *adj.* Tems *fort* (Voyez TEMS.)

FORTE-PIANO. Subſtantif Italien composé, & que

les Musiciens devroient franciser, comme les Peintres ont francisé celui de *Chiar-scuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *Forte-piano* est l'art d'adoucir & renforcer les Sons dans la Mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-seulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours sur le même Ton; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La Musique, en imitant la variété des Accens & des Tons, doit donc imiter aussi les degrés intenses ou remisses de la parole, & parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix; & voilà ce qu'indique en général le mot *Forte-piano*.

FRAGMENS. On appelle ainsi à l'Opéra de Paris le choix de trois ou quatre Actes de Ballet, qu'on tire de divers Opéra, & qu'on rassemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entr'eux pour être représentés successivement le même jour, & remplir, avec leur Entr'Actes, la durée d'un Spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramissis, & qu'un Théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter.

FRAPPE'. *adj. pris subst.* C'est le Tems où l'on baisse la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer la Mesure. (Voyez Thésis.) On ne frappent ordinairement du pied que le premier Tems de chaque Mesure; mais ceux qui coupent en deux la Mesure à quatre, frappent aussi le troisième. En battant de la main la Mesure, les François ne frappent jamais que le premier Tems & marquent les autres par divers mouvemens de main: mais les Italiens frappent les deux premiers de la Mesure à trois, & lèvent le troisième, ils frappent de même les deux premiers de la Mesure à quatre, & levent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples & semblent plus commodes.

FREDON. *s. m.* Vieux mot qui signifie un Passage rapide & presque toujours Diatonique de plusieurs Notes sur la même syllabe; c'est-à-peu-près ce que l'on a depuis appellé *Roulade*, avec cette différence que la Roulade dure davantage & s'écrit, au lieu que le *Fredon* n'est qu'une courte addition de goût; ou, comme on disoit autrefois, une *Diminution* que le Chanteur fait sur quelque Note.

FREDONNER. *v. n. & a.* Faire des *Fredons*. Ce mot est vieux & ne s'emploie plus qu'en dérision.

FUGUE. *ſ. f.* Pièce ou morceau de Muſique où l'on traite, ſelon certaines règles d'Harmonie & de Modulation, un Chant appellé *ſujet*, en le faiſant paſſer ſucceſſivement & alternativement d'une Partie à une autre.

Voici les principales règles de la *Fugue*, dont les unes lui ſont propres, & les autres communes avec l'Imitation.

I. Le ſujet procède de la Tonique à la Dominante ou de la Dominante à la Tonique, en montant ou en deſcendant.

II. Toute *Fugue* a ſa répônſe dans la Partie qui ſuit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponſe doit rendre le ſujet à la Quarte ou à la Quinte, & par mouvement ſemblable, le plus exactement qu'il eſt poſſible; procédant de la Dominante à la Tonique quand le ſujet s'eſt annoncé de la Tonique à la Dominante, & *vice-verſâ.* Une Partie peut auſſi reprendre le même ſujet à l'Octave ou à l'Uniſſon de la précédente: mais alors c'eſt répétition plutôt qu'une véritable réponſe.

IV. Comme l'Octave ſe diviſe en deux Parties inégales dont l'une comprend quatre Degrés en montant de la Tonique à la Dominante, & l'autre ſeulement trois en continuant de monter de la Dominante à la Tonique; cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expreſſion du ſujet, & de faire quelque changement dans la réponſe, pour ne pas quitter les Cordes eſſentielles du Mode. C'eſt autre choſe quand on ſe propoſe de changer de Ton; alors l'exactitude même de la réponſe priſe ſur une autre Corde, produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la *Fugue* ſoit deſſinée de telle ſorte que la réponſe puiſſe entrer avant la fin du premier Chant, afin qu'on entende en partie l'une & l'autre à la fois, que par cette anticipation le ſujet ſe lie pour ainſi dire à lui-même, & que l'art du Compoſiteur ſe montre dans ce concours. C'eſt ſe moquer que de donner pour *Fugue* un Chant qu'on ne fait que promener d'une Partie à l'autre, ſans autre gêne que de l'accompagner enſuite à ſa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'Imitation. (Voyez IMITATION.)

Outre ces règles, qui ſont fondamentales, pour réuſſir dans ce genre de Compoſition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en ſont pas moins eſſentielles. Les *Fugues*, en général, rendent la Muſique plus bruyante

qu'agréable; c'est pourquoi elles conviennent mieux dans les Chœurs que partout ailleurs. Or comme leur principal mérite est de fixer toujours l'oreille sur le Chant principal ou sujet, qu'on fait pour cela passer incessamment de Partie en Partie, & de Modulation en Modulation; le Compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce Chant bien distinct, ou à empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres Parties. Il y a pour cela deux moyens; l'un dans le mouvement qu'il faut sans cesse contraster; de sorte que si la marche de la *Fugue* est précipitée, les autres Parties procèdent posément par des Notes longues; & au contraire, si la *Fugue* marche gravement, que les Accompagnemens travaillent davantage. Le second moyen est d'écarter l'Harmonie, de peur que les autres Parties, s'approchant trop de celle qui chante le sujet, ne se confondent avec elle, & ne l'empechent de se faire entendre assez nettement; en sorte que ce qui seroit un vice partout ailleurs, devient ici une beauté.

Unité de Mélodie; voilà la grande règle commune qu'il faut souvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choisir les Accords, les Intervalles, afin qu'un certain Son, & non pas un autre, fasse l'effet principal; *unité de Mélodie.* Il faut quelquefois mettre en jeu des Instrumens ou des Voix d'espèce différente, afin que la Partie qui doit dominer se distingue plus aisément; *unité de Mélodie.* Une autre attention non moins nécessaire, est, dans les divers enchaînemens de Modulations qu'amène la marche & le progrès de la *Fugue*, de faire que toutes ces Modulations se correspondent à la fois dans toutes les Parties, de lier le tout dans son Progrès par une exacte conformité de Ton; de peur qu'une Partie étant dans un Ton & l'autre dans un autre, l'Harmonie entière ne soit dans aucun, & ne présente plus d'effet simple à l'oreille, ni d'idée simple à l'esprit; *unité de Mélodie.* En un mot dans toute *Fugue*, la confusion de Mélodie & de Modulation est en même tems ce qu'il y a de plus à craindre & de plus difficile à éviter; & le plaisir que donne ce genre de Musique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *Fugue* est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon Harmoniste.

Il y a encore plusieurs autres manières de *Fugues;* comme les *Fugues perpétuelles* appellées *Canons*, les *doubles-*

Fugues, les *Contre-Fugues* ou *Fugues*, *renverſées*, qu'on peut voir chacune à ſon mot, & qui ſervent plus à étaler l'art des Compoſiteurs qu'à flatter l'oreille des Ecoutans.

Fugue, du Latin *Fuga*, *fuite*; parce que les Parties, partant ainſi ſucceſſivement, ſemblent ſe fuir & ſe pourſuivre l'une l'autre.

FUGUE RENVERSÉE. C'eſt une *Fugue* dont la réponſe ſe fait par Mouvement contraire à celui du ſujet. (Voyez CONTRE-FUGUE.

FUSÉE. *ſ. f.* Trait rapide & continu qui monte ou deſcend pour joindre diatoniquement deux Notes à un grand Intervalle l'une de l'autre. (Voyez *Pl*. C. *Fig*. 4. A moins que la *Fuſée* ne ſoit notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux Notes extrêmes ait une durée ſur laquelle on puiſſe paſſer la *Fuſée* ſans altérer la Meſure.





G.

G re sol, G sol re ut, ou simplement G. Cinquième Son de la Gamme Diatonique, lequel s'appelle autrement *sol*. (Voyez Gamme.)

C'est aussi le nom de la plus haute des trois Clefs de la Musique. (Voyez Clef.)

GAI. *adv.* Ce mot, écrit au-dessus d'un Air ou d'un morceau de Musique, indique un mouvement moyen entre le vîte & le modéré : il répond au mot Italien *Allegro*, employé pour le même usage. (Voyez Allegro.)

Ce mot peut s'entendre aussi du caractère d'une Musique, indépendamment du Mouvement.

GAILLARDE. *s. f.* Air à trois Tems gais d'une Danse de même nom. On la nommoit autrefois *Romanesque*, parce qu'elle nous est, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette Danse est hors d'usage depuis longtems. Il en est resté seulement un Pas appellé, *Pas de Gaillarde.*

GAMME, GAMM'UT, ou GAMMA-UT. Table ou Echelle inventée par Gui Arétin, sur laquelle on apprend à nommer & à entonner juste les Degrés de l'Octave par les six Notes de Musique, *ut re mi fa sol la*, suivant toutes les dispositions qu'on peut leur donner ; ce qui s'appelle *solfier*. Voyez ce mot.

La *Gamme* a aussi été nommée *Main harmonique*, parce que Gui employa d'abord la figure d'une main, sur les doigts de laquelle il rangea ses Notes pour montrer les rapports de ses Hexacordes avec les cinq Tétracordes des Grecs. Cette main a été en usage pour apprendre à nommer les Notes jusqu'à l'invention du *si* qui a aboli chez nous les Muances, & par conséquent la *Main* harmonique qui sert à les expliquer.

Gui Arétin ayant, selon l'opinion commune, ajoûté au Diagramme des Grecs un Tétracorde à l'aigu, & une Corde au grave, ou plûtôt, selon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce Diagramme dans son ancienne étendue, il appella cette Corde grave *Hypoproslambanomenos*, & la marqua

marqua par le Γ des Grecs ; & comme cette lettre se trouva ainsi à la tête de l'Echelle, en plaçant dans le haut les Sons graves, selon la methode des Anciens, elle a fait donner à cette Echelle le nom barbare de *Gamme*.

Cette *Gamme* donc, dans toute son étendue, étoit composée de vingt Cordes ou Notes ; c'est-à-dire, de deux Octaves & d'une Sixte majeure. Ces Cordes étoient représentées par des lettres & par des syllabes. Les lettres désignoient invariablement chacune une Corde déterminée de l'Echelle, comme elles font encore aujourd'hui ; mais comme il n'y avoit d'abord que six lettres, enfin que sept, & qu'il falloit recommencer d'Octave en Octave, on distinguoit ces Octaves par les figures des lettres. La première Octave se marquoit par des lettres capitales de cette manière : Γ. A. B. &c. la seconde, par des caractères courans *g. a. b* ; & pour la Sixte surnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*. &c.

Quant aux syllabes, elles ne représentoient que les noms qu'il falloit donner aux Notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que six noms pour sept Notes, c'étoit une nécessité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes Notes ; ce qui se fit de manière que ces deux Notes *mi fa*, ou *la fa*, tombassent sur les semi-Tons. Par conséquent dès qu'il se présentoit un Dièse ou un Bémol qui animoit un nouveau semi-Ton, c'étoient encore des noms à changer ; ce qui faisoit donner le même nom à différentes Notes, & differens noms à la même Note, selon le progrès du Chant ; & ces changemens de nom s'appelloient *Muances*.

On apprenoit donc ces Muances par la Gamme. A la gauche de chaque Degré on voyoit une lettre qui indiquoit la Corde précise appartenant à ce Degré. A la droite, dans les cases, on trouvoit les différens noms que cette même Note devoit porter en montant ou en descendant par Béquarre ou par Bémol, selon le progrès.

Les difficultés de cette méthode on fait faire, en divers tems, plusieurs changemens à la *Gamme*. La *Figure* 10, *Planche* A, représente cette *Gamme*, telle qu'elle est actuellement usitée en Italie. C'est à-peu-près la même chose en Espagne & en Portugal, si ce n'est qu'on trouve quelquefois à la dernière place la colonne du Béquarre, qui

est ici la première, ou quelqu'autre différence aussi peu importante.

Pour se servir de cette Echelle, si l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à Γ de la première colonne, le long de laquelle on monte jusqu'au *la*; après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa*; on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, & ainsi de suite. Ou bien, on peut commencer par *ut* au C de la seconde colonne, arrivé au *la* passer à *mi* dans la première colonne, puis répasser dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen l'une de ces transitions forme toujours un semi-Ton; savoir, *la fa*: & l'autre toujours un Ton; savoir, *la mi*. Par Bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, & faire les transitions de la même manière, &c.

En descendant par Béquarre on quitte l'*ut* de la colonne du milieu, pour passer au *mi* de celle par Béquarre, ou au *fa* de celle par Bémol; puis descendant jusqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en sort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, *&c.*

Les Anglois n'emploient pas toutes ces syllabes, mais seulement les quatre premières *ut re mi fa*; changeant ainsi de colonne de quatre en quatre Notes, ou de trois en trois par une méthode semblable à celle que je viens d'expliquer, si ce n'est qu'au lieu de *la fa* & de *la mi*, il faut muer par *fa ut*, & par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *Gamme* que les lettres initiales qui marquent les Sons fixes dans les autres *Gammes*, & ils solfient même avec ces lettres de la manière qu'on pourra voir au mot Solfier.

La *Gamme* Françoise, autrement dite *Gamme*-du *si*, lève les embarras de toutes ces transitions. Elle consiste en une simple Echelle de six Degrés sur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 11.) La première colonne à gauche est pour chanter par Bémol; c'est-à-dire, avec un Bémol à la Clef; la seconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le mystère de la *Gamme* Françoise qui n'a guères plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un Bémol la met à l'instant hors d'usage. Les autres *Gammes* n'ont par-dessus celle-là, que l'avantage d'avoir aussi une colonne pour le Béquarre; c'est-à-

dire, pour un Dièse à la Clef; mais si-tôt qu'on y met plus d'un Dièse ou d'un Bémol, (ce qui ne se faisoit jamais autrefois,) toutes ces *Gammes* sont également inutiles.

Aujourd'hui que les Musiciens François chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *Gamme*. C *sol ut*, *ut*, & C ne sont, pour eux, que la même chose. Mais dans le systême de Gui, *ut* est une chose, & C en est une autre fort différente; & quand il a donné à chaque Note une syllabe & une lettre, il n'a pas prétendu en faire pes synonymes; ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

GAVOTTE. *s. f.* Sorte de danse dont l'Air est à deux Tems, & se coupe en deux reprises, dont chacune commence avec le second Tems & finit sur le premier. Le mouvement de la *Gavotte* est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre & lent. Elle marque ses phrases & ses repos de deux en deux Mesures.

GÉNIE. *s. m.* Ne cherche point, jeune Artiste, ce que c'est que le *Génie*. En as-tu: tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas: tu ne le connoîtras jamais. Le *Génie* du Musicien soumet l'Univers entier à son Art. Il peint tous les tableaux par des Sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; & les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle sans cesse & ne se consume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats & les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir. Mais hélas! il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, & ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime? Cours, vole à Naples écouter les chef-d'œuvres de *Léo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolèse*. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des treissaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prend le Métastase & travaille; son *Génie* échauffera le tien; tu créeras à son exemple: c'est-là ce que fait le *Génie*, & d'autres yeux te ren-

dront bien-tôt les pleurs que les Maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand Art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le *Génie* ? Homme vulgaire, ne profâne point ce nom sublime. Que t'importeroit de le connoître ? tu ne saurois le sentir : fais de la Musique Françoise.

GENRE. *s. m.* Division & disposition du Tétracorde considéré dans les Intervalles des quatre Sons qui le composent. On conçoit que cette définition, qui est celle d'Euclide, n'est applicable qu'à la Musique Grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne constitution de l'Accord du Tétracorde, c'est-à-dire, l'établissement d'un *Genre* régulier, dépendoit des trois règles suivantes, que je tire d'Aristoxène.

La première étoit que les deux Cordes extrêmes du Tétracorde devoient toujours rester immobiles, afin que leur Intervalle fût toujours celui d'une Quarte juste ou du Diatessaron. Quant aux deux Cordes moyennes, elles varioient à la vérité; mais l'Intervalle du Lichanos à la Mêse ne devoit jamais passer deux *Tons*, ni diminuer au delà d'un *Ton*; de sorte qu'on avoit précisément l'espace d'un *Ton* pour varier l'Accord du Lichanos, & c'est la seconde règle. La troisième étoit que l'Intervalle de la Parthypate, ou seconde Corde, à l'Hypate n'excedât jamais celui de la même Parthypate au Lichanos.

Comme en général cet Accord pouvoit se diversifier de trois façons, cela constituoit trois principaux *Genres*; savoir le Diatonique, le Chromatique & l'Enharmonique. Ces deux derniers *Genres*, où les deux premiers Intervalles faisoient toujours ensemble une somme moindre que le troisième Intervalle, s'appelloient à cause de cela *Genres épais* ou *serrés*. (Voyez Epais.)

Dans le Diatonique, la Modulation procédoit par un semi-Ton, un *Ton*, & un autre *Ton*, *si ut re mi*; & comme on y passoit par deux *Tons* consécutifs, de-là lui venoit le nom de *Diatonique*. Le Chromatique procédoit successivement par deux semi-Tons & un hémi-Diton ou une Tierce mineure, *si*, *ut*, *ut* Dièse, *mi* ; cette Modulation tenoit le milieu entre celles du Diatonique & de l'Enharmonique, y faisant, pour ainsi dire, sentir diverses nuan-

ces de Sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit plusieurs nuances intermédiaires, & de-là vient qu'on appelloit ce *Genre* Chromatique ou coloré. Dans l'Enharmonique, la Modulation procédoit par deux Quarts de *Ton*, en divisant, selon la doctrine d'Aristoxène, le semi-Ton majeur en deux parties égales, & un Diton ou une Tierce majeure, comme *si*, *si* Dièse Enharmonique, *ut*, & *mi* : ou bien, selon les Pythagoriciens, en divisant le semi-Ton majeur en deux Intervalles inégaux, qui formoient, l'un le semi-Ton mineur, c'est-à-dire, notre Dièse ordinaire, & l'autre le complément de ce même semi Ton mineur au semi Ton majeur, & ensuite le Citon, comme ci-devant, *si*, *si* Dièse ordinaire, *ut*, *mi*. Dans le premier cas, les deux Intervalles égaux du *si* à l'*ut* étoient tous deux Enharmoniques ou d'un Quart-de-*Ton*; dans le second cas, il n'y avoit d'Enharmonique que le passage du *si* Dièse à l'*ut*, c'est-à-dire, la différence du semi-Ton mineur au semi-Ton majeur, laquelle est le Dièse appellée *de Pythagore* & le véritable Intervalle Enharmonique donné par la Nature.

Comme donc cette Modulation, dit M. Burette, se tenoit d'abord très-serrée, ne parcourant que de petits Intervalles, des Intervalles presque insensibles, on la nommoit *Enharmonique*, comme qui diroit *bien jointe*, bien assemblée, *probè coagmentata*.

Outre ces *Genres* principaux, il y en avoit d'autres qui résultoient tous de divers partages du Tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Aristoxène subdivise le *Genre* Diatonique en Syntonique & Diatonique mol; (Voyez Diatonique.) & le *Genre* Chromatique en mol, en mol Hémiolien, & Tonique; (Voyez Chromatique) donc il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Aristide Quintilien fait mention de plusieurs autres *Genres* particuliers, & il en compte six qu'il donne pour très-anciens; savoir, Lydien, le Dorien, le Phrygien, l'Ionien, le Mixolydien, & le Syntonolydien. Ces six *Genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les Tons ou Modes de mêmes noms, différoient par leurs Degrés ainsi que par leur Accord; les uns n'arrivoient pas à l'Octave, les autres l'atteignoient, les autres la passoient; en sorte qu'ils partici-

poient à la fois du *Genre* & du Mode. On en peut voir le détail dans le *Musicien Grec.*

En général le Diatonique se divise en autant d'espèces qu'on peut assigner d'Intervalles différens entre le semi-Ton & le *Ton.*

Le Chromatique en autant d'espèces qu'on peut assigner d'Intervalles entre le semi-Ton & le Dièse Enharmonique.

Quant à l'Enharmonique, il ne se subdivise point.

Indépendamment de toutes ces subdivisions, il y avoit encore un *Genre* commun, dans lequel on n'employoit que des Sons stables qui appartiennent à tous les *Genres*, & un *Genre* mixte qui participoit du caractère de deux *Genres* ou de tous les trois. Or il faut bien remarquer que dans ce mélange de *Genres*, qui étoit très-rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre Cordes; mais on les tendoit ou relâchoit diversement durant une même Pièce; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je soupçonne que peut-être un Tétracorde étoit accordé dans un *Genre*, & un autre dans un autre; mais les Auteurs ne s'expliquent pas clairement là-dessus.

On lit dans Aristoxène, (*L. I. Part. II*) que jusqu'au tems d'Alexandre, le Diatonique & le Chromatique étoient négligés des anciens Musiciens, & qu'ils ne s'exerçoient que dans le *Genre* Enharmonique, comme le seul digne de leur habileté; mais ce *Genre* étoit entièrement abandonné du tems de Plutarque, & le Chromatique aussi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des Anciens, plus que le progrès de notre Musique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs successeurs. Nous avons comme eux le *Genre* Diatonique, le Chromatique, & l'Enharmonique, mais sans aucunes divisions; & nous considérons ces *Genres* sous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manières particulières de conduire le Chant sur certaines Cordes prescrites. Pour nous, ce sont autant de manières de conduire le corps entier de l'Harmonie, qui forcent les Parties à suivre les Intervalles prescrits par ces *Genres*; de sorte que le *Genre* appartient encore plus à l'Harmonie qui l'engendre, qu'à la Mélodie qui le fait sentir.

Il faut encore obſerver, que dans notre Muſique, les *Genres* ſont preſque toujours mixtes ; c'eſt-à-dire, que le Diatonique entre pour beaucoup dans le Chromatique, & que l'un & l'autre ſont néceſſairement mêlés à l'Enharmonique. Une Pièce de Muſique toute entière dans un ſeul *Genre*, ſeroit très-difficile à conduire & ne ſeroit pas ſupportable ; car dans le Diatonioque il ſeroit impoſſible de changer de Ton : dans le Chromatique on ſeroit forcé de changer de Ton à chaque Note, & dans l'Enharmonique il n'y auroit abſolument aucune ſorte de liaiſon. Tout cela vient encore des règles de l'Harmonie, qui aſſujettiſſent la ſucceſſion des Accords à certaines règles incompatibles avec une continuelle ſucceſſion Enharmonique ou Chromatique ; & auſſi de celles de la Mélodie, qui n'en ſauroit tirer de beaux Chants. Il n'en étoit pas de même des *Genres* des Anciens. Comme les Tétracordes étoient également complets, quoique diviſés différemment dans chacun des trois ſyſtêmes ; ſi dans la Mélodie ordinaire un *Genre* eût emprunté d'un autre d'autres Sons que ceux qui ſe trouvoient néceſſairement communs entr'eux, le Tétracorde auroit eû plus de quatre Cordes, & toutes les règles de leur Muſique auroient été confondues.

M. Serre de Genève a fait la diſtinction d'un quatrième *Genre* duquel j'ai parlé dans ſon article. (Voyez DIACOMMATIQUE.)

GIGUE. *ſ. f.* Air d'une Danſe de même nom, dont la Meſure eſt à ſix-huit & d'un Mouvement aſſez gai. Les Opéra François contiennent beaucoup de *Gigues*, & les *Gigues* de Correlli ont été long-tems célèbres : mais ces Airs ſont entièrement paſſés de Mode ; on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus guère en France.

GOUT. *ſ. m.* De tous les dons naturels le *Goût* eſt celui qui ſe ſent le mieux & qui s'explique le moins ; il ne ſeroit pas ce qu'il eſt, ſi l'on pouvoit le définir : car il juge des objets ſur leſquels le jugement n'a plus de priſe, & ſert ſi j'oſe parler ainſi, de lunettes à la raiſon.

Il y a, dans la Mélodie, des Chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien Modulés ; il y a, dans l'Harmonie, des choſes d'effet & des choſes ſans effet, toutes également régulières ; il y a dans l'entrelacement des morceaux un art exquis de faire valoir les uns par les

autres, qui tient à quelque chose de plus fin que la loi des contrastes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manières différentes de le rendre, sans jamais sortir de son caractère : de ces manières, les unes plaisent plus que les autres, & loin de les pouvoir soumettre aux règles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-moi raison de ces différences, & je vous dirai ce que c'est que le *Goût*.

Chaque homme a un *Goût* particulier, par lequel il donne aux choses qu'il appelle belles & bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un est plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les Airs gais. Une Voix douce & flexible chargera ses Chants d'ornemens agréables; une Voix sensible & forte animera les siens des accens de la passion. L'un cherchera la simplicité dans la Mélodie : l'autre fera cas des traits recherchés : & tous deux appelleront élégance le *Goût* qu'ils auront préféré. Cette diversité vient tantôt de la différente disposition des organes, dont le *Goût* enseigne à tirer parti ; tantôt du caractère particulier de chaque homme ; qui le rend plus sensible à un plaisir ou à un défaut qu'à un autre ; tantôt de la diversité d'âge ou de sexe, qui tourne les desirs vers des objets différents. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que son *Goût* à opposer à celui d'un autre, est évident qu'il n'en faut point disputer.

Mais il y a aussi un *Goût* général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent ; & c'est celui-ci seulement auquel on peut donner absolument le nom de *Goût*. Faites entendre un Concert à des oreilles suffisamment exercées & à des hommes suffisamment instruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, sur le jugement des morceaux & sur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raison de son jugement, il y a des choses sur lesquelles ils la rendront d'un avis presque unanime : ces choses sont celles qui se trouvent soumises aux règles ; & ce jugement commun est alors celui de l'Artiste ou du Connoisseur. Mais de ces choses qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaises, il y en a sur lesquelles ils ne pourront autoriser leur jugement par aucune raison solide & commune à tous ; & ce dernier jugement appartient à l'homme de *Goût*. Que si l'unanimité parfaite ne s'y

trouve pas, c'eſt que tous ne ſont pas également bien organiſés; que tous ne ſont pas gens de *Goût*, & que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent ſouvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *Goût*, on en peut diſputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui ſoit le vrai: mais je ne vois guères d'autre moyen de terminer la diſpute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la Nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la Muſique Françoiſe & l'Italienne.

Au reſte, le génie crée, mais le *Goût* choiſit: & ſouvent un Génie trop abondant a beſoin d'un Cenſeur ſévère qui l'empêche d'abuſer de ſes richeſſes. Sans *Goût* on peut faire de grandes choſes; mais c'eſt lui qui les rend intéreſſantes. C'eſt le *Goût* qui fait ſaiſir au Compoſiteur les idées du Poëte; c'eſt le *Goût* qui fait ſaiſir à l'exécutant les idées du Compoſiteur; c'eſt le *Goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur ſujet; & c'eſt le *Goût* qni donne à l'Auditeur le ſentiment de toutes ces convenances. Cependant le *Goût* n'eſt point la ſenſibilité. On peut avoir beaucoup de *Goût* avec une ame froide, & tel homme tranſporté des choſes vraiment paſſionnées eſt peu touché des gracieuſes. Il ſemble que le *Goût* s'attache plus volontiers aux petites expreſſions, & la ſenſabilité aux grandes.

GOUT-DU-CHANT. C'eſt ainſi qu'on appelle en France l'Art de Chanter ou de jouer les Notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du Chant François. On trouve à Paris pluſieurs Maîtres de *Goût-du-Chant*, & ce *Goût* a pluſieurs termes qui lui ſont propres; on trouvera les principaux au mot AGRÉMENS.

Le *Goût-du-Chant* conſiſte auſſi beaucoup à donner artificiellement à la voix du Chanteur le tymbre, bon ou mauvais, de quelque Acteur ou Actrice à la mode. Tantôt il conſiſte à nazillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir: mais tout cela ſont des graces paſſagères qui changent ſans ceſſe avec leurs Auteurs.

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, &, de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

GRAVE, *adj.* eſt oppoſé à *aigu*. Plus les vibrations du

corps ſonore ſont lentes, plus le Son eſt *Grave*. (Voyez Son, Gravité.)

GRAVITÉ. *ſ. f.* C'eſt cette modification du Son par laquelle on le conſidère comme *Grave* ou *Bas* par rapport à d'autres Sons qu'on appelle *Hauts* ou *aigus*. Il n'y a point dans la Langue Françoiſe de corrélatif à ce mot; car celui d'*Acuïté* n'a pu paſſer.

La *Gravité* des Sons dépend de la groſſeur, longueur, tenſion des Cordes, de la longueur & du diamètre des tuyaux, & en général du volume & de la maſſe des corps ſonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *Gravité* eſt grande; mais il n'y a point de *Gravité* abſolue, & nul Son n'eſt grave ou aigu que par comparaiſon.

GROS-FA. Certaines vieilles Muſiques d'Egliſe, en Notes Quarrées, Rondes ou Blanches, s'appelloient jadis du *Gros-fa*.

GROUPE. *ſ. m.* Selon l'Abbé Broſſard, quatre Notes égales & Diatoniques, dont la première & la troiſième ſont ſur le même Degré, forment un *Groupe*. Quand la deuxième deſcend & que la quatrième monte, c'eſt *Groupe aſcendant*; quand la deuxième monte & que la quatrième deſcend, c'eſt *Groupe deſcendant*: & il ajoûte que ce nom a été donné à ces Notes à cauſe de la figure qu'elles forment enſemble.

Je ne me ſouviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot en parlant, dans le ſens que lui donne l'Abbé Broſſard, ni même de l'avoir lû dans le même ſens ailleurs que dans ſon Dictionnaire.

GUIDE. *ſ. f.* C'eſt la Partie qui entre la première dans une Fugue & annonce le ſujet. (Voyez Fugue.) Ce mot, commun en Italie, eſt peu uſité en France dans le même ſens.

GUIDON. *ſ. m.* Petit ſigne de Muſique, lequel ſe met à l'extrémité de chaque Portée ſur le Degré où ſera placée la Note qui doit commencer la Portée ſuivante. Si cette première Note eſt accompagnée accidentellement d'un Dièſe, d'un Bémol ou d'un Bequarre, il convient d'en accompagner auſſi le *Guidon*.

On ne ſe ſert plus de *Guidons* en Italie, ſur-tout dans les Partitions, où, chaque Portée ayant toujours dans l'Accolade ſa place fixe, on ne ſauroit guères ſe tromper en

paſſant de l'une à l'autre. Mais les *Guidons* ſont néceſſaires dans les Partitions Françoiſes, parce que, d'une ligne à l'autre, les Accolades, embraſſant plus ou moins de Portées, vous laiſſent dans une continuelle incertitude de la Portée correſpondante à celle que vous avez quittée.

GYMNOPÉDIE. *ſ. ſ.* Air ou Nome ſur lequel danſoient à nud les jeunes Lacédémoniennes.





H.

HARMATIAS. Nom d'un Nome dactylique de la Musique Grecque, inventé par le premier Olympe Phrygien.

HARMONIE. *s. f.* Le sens que donnoient les Grecs à ce mot, dans leur Musique, est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lesquelles on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous restent, l'*Harmonie* paroît être la Partie qui a pour objet la succession convenable des Sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres Parties appellées *Rythmica* & *Metrica*, qui se rapportent au Tems & à la Mesure : ce qui laisse à cette convenance une idée vague & indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les règles de l'Art ; & encore, après cela, l'*Harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la Mélodie, à moins qu'on n'ajoûte à cette dernière les idées de Rhythme & de Mesure, sans lesquels, en effet, nulle Mélodie ne peut avoir un caractère déterminé, au-lieu que l'*Harmonie* a le sien par elle-même, indépendamment de toute autre quantité. (Voyez MELODIE.)

On voit par un passage de Nicomaque, & par d'autres, qu'ils donnoient aussi quelquefois le nom d'*Harmonie* à la Consonnance de l'Octave, & aux Concerts de voix & d'Instrumens qui s'exécutoient à l'Octave, & qu'ils appelloient plus communément *Antiphonies*.

Harmonie, selon les Modernes, est une succession d'Accords selon les loix de la Modulation. Longtems cette *Harmonie* n'eut d'autres principes que des règles presque arbitraires ou fondées uniquement sur l'approbation d'une oreille exercée qui jugeoit de la bonne ou mauvaise succession des Consonnances & dont on mettoit ensuite les décisions en calcul. Mais le P. Mersenne & M. Sauveur ayant trouvé que tout Son, bien que simple en apparence ; étoit toujours accompagné d'autres Sons moins sensibles qui formoient avec lui l'Accord parfait majeur, M. Rameau est parti de cette expérience, & en a fait la base de

ſon ſyſtême Harmonique dont il a rempli beaucoup de livres, & qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public.

M. Tartini, partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate & non moins certaine, eſt parvenu à des concluſions aſſez ſemblables par un chemin tout oppoſé. M. Rameau fait engendrer les Deſſus par la Baſſe; M. Tartini fait engendrer la Baſſe par les Deſſus: celui-ci tire l'*Harmonie* de la Mélodie, & le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux Écoles doivent ſortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que ſavoir lequel doit être fait pour l'autre, du Chant ou de l'Accompagnement. On trouvera au mot *Syſtême* un court expoſé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau, que j'ai ſuivi dans tout cet ouvrage, comme le ſeul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce Syſtême, quelque ingénieux qu'il ſoit, n'eſt rien moins que fondé ſur la Nature, comme il le répète ſans ceſſe; qu'il n'eſt établi que ſur des analogies & des convenances qu'un homme inventif peut renverſer demain par d'autres plus naturelles; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une eſt reconnue fauſſe, & l'autre ne fournit point les conſéquences qu'il en tire. En effet, quand cet Auteur a voulu décorer du titre de *Démonſtration* les raiſonnemens ſur leſquels il établit ſa théorie, tout le monde s'eſt moqué de lui; l'Academie a hautement déſapprouvé cette qualification obreptice, & M. Eſtève, de la Société Royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette propoſition, que, dans la loi de la Nature, les Octaves des Sons les repréſentent & peuvent ſe prendre pour eux, il n'y avoit rien du tout qui fût démontré, ni même ſolidement établi dans ſa prétendue Démonſtration. Je reviens à ſon Syſtême.

Le principe phyſique de la réſonnance nous offre les Accords iſolés & ſolitaires; il n'en établit pas la ſucceſſion. Une ſucceſſion régulière eſt pourtant néceſſaire. Un Dictionnaire de mots choiſis n'eſt pas une harangue, ni un recueil de bons Accords une Pièce de Muſique; il faut un ſens, il faut de la liaiſon dans la Muſique ainſi que dans le langage; il faut que quelque choſe de ce qui précède ſe tranſmette à ce qui ſuit, pour que le tout faſſe un enſemble & puiſſe être appellé véritablement un.

Or la ſenſation compoſée qui réſulte d'un Accord parfait, ſe réſout dans la ſenſation abſolue de chacun des Sons qui le compoſent, & dans la ſenſation comparée de chacun des Intervalles que ces mêmes Sons forment entre eux; il n'y a rien au de-là de ſenſible dans cet Accord: d'où il ſuit que ce n'eſt que par le rapport des Sons & par l'analogie des Intervalles qu'on peut établir la liaiſon dont il s'agit; c'eſt-là le vrai & l'unique principe d'où découlent toutes les loix de l'*Harmonie* & de la Modulation. Si donc toute l'*Harmonie* n'étoit formé que par une ſucceſſion d'Accords parfaits majeurs, il ſuffiroit d'y procéder par Intervalles ſemblables à ceux qui compoſent un tel Accord; car alors quelque Son de l'Accord précédent ſe prolongeant néceſſairement dans le ſuivant, tous les Accords ſe trouveroient ſuffiſamment liés, & l'*Harmonie* ſeroit une, au moins en ce ſens.

Mais outre que de telles ſucceſſions excluroient toute Mélodie en excluant le Genre Diatonique qui en fait la baſe, elles n'iroient point au vrai but de l'Art, puiſque la Muſique, étant un diſcours, doit avoir comme lui ſes périodes, ſes phraſes, ſes ſuſpenſions, ſes repos, ſa ponctuation de toute eſpèce, & que l'uniformité des marches Harmoniques n'offriroit rien de tout cela. Les marches Diatoniques exigeoient que les Accords majeurs & mineurs fuſſent entremêlés, & l'on a ſenti la néceſſité des Diſſonnances pour marquer les Phraſes & les repos. Or, la ſucceſſion liées des Accords parfaits majeurs ne donne ni l'Accord parfait mineur, ni la Diſſonnance, ni aucune eſpèce de phraſe, & la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. Rameau, voulant abſolument, dans ſon Syſtême, tirer de la Nature toute notre *Harmonie*, a eu recours, pour cet effet, à une autre expérience de ſon invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, & qui eſt renverſée de la première. Il a prétendu qu'un Son quelconque fourniſſoit dans ſes multiples un Accord parfait mineur au grave, dont il étoit la Dominante ou Quinte, comme il en fournit un majeur dans ſes aliquotes, dont il eſt la Tonique ou Fondamentale. Il a avancé comme un fait aſſuré, qu'une Corde ſonore faiſoit vibrer dans leur totalité, ſans pourtant les faire réſonner, deux autres Cordes plus graves, l'une à ſa

Douzième majeure & l'autre à sa Dix-septième ; & de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieusement, non-seulement l'introduction du Mode mineur & de la dissonnance dans *l'Harmonie*, mais les règles de la phrase harmonique & de toute la Modulation, telles qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGEMENT, BASSE-FONDAMENTALE, CADENCE, DISSONNANCE, MODULATION.

Mais premièrement, l'expérience est fausse. Il est reconnu que les Cordes accordées au-dessous du Son fondamental, ne frémissent point en entier à ce Son fondamental, mais qu'elles se divisent pour en rendre seulement l'unisson, lequel, conséquemment, n'a point d'Harmoniques en-dessous. Il est reconnu de plus que la propriété qu'ont les Cordes de se diviser, n'est point particulière à celles qui sont accordées à la Douzième & à la Dix-septième en-dessous du Son principal ; mais qu'elle est commune à tous ses multiples : d'où il suit que les Intervalles de Douzième & de Dix-septième en-dessous n'étant pas uniques en leur manière, on n'en peut rien conclure en faveur de l'Accord parfait mineur qu'ils représentent.

Quand on supposeroit la vérité de cette expérience, cela ne leveroit pas, à beaucoup près, les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute *l'Harmonie* est dérivée de la résonnance du corps sonore, il n'en dérive donc point des seules vibrations du corps sonore qui ne résonne pas. En effet, c'est une étrange théorie de tirer de ce qui ne résonne pas, les principes de *l'Harmonie* ; & c'est une étrange physique de faire vibrer & non résonner le corps sonore, comme si le Son lui-même étoit autre chose que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs, le corps sonore ne donne pas seulement, outre le Son principal, les Sons qui composent avec lui l'Accord parfait, mais une infinité d'autres Sons, formés par toutes les aliquotes du corps sonore, lesquels n'entrent point dans cet Accord parfait. Pourquoi les premiers sont-ils consonnans, & pourquoi les autres ne le sont-ils pas, puisqu'ils sont tous également donnés par la Nature ?

Tout Son donne un Accord vraiment parfait, puisqu'il est formé de tous ses Harmoniques, & que c'est par eux qu'il est un Son. Cependant ces Harmoniques ne s'enten-

dent pas; & l'on ne distingue qu'un Son simple, à moins qu'il ne soit extrémement fort: d'où il suit que la seule donne *Harmonie* est l'unisson, & qu'aussi-tôt qu'on distingue les Consonnances, la porportion naturelle étant altérée, l'*Harmonie* a perdu sa pureté.

Cette altération se fait alors de deux manières. Premièrement en faisant sonner certains Harmoniques, & non pas les autres, on change le rapport de force qui doit régner entr'eux tous, pour produire la sensation d'un Son unique, & l'unité de la Nature est détruite. On produit, en doublant ces Harmoniques, un effet semblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres; car alors il ne faut pas douter qu'avec le Son générateur, on n'entendît ceux des Harmoniques qu'on auroit laissés. Au lieu qu'en les laissant tous, ils s'entre-détruisent & concourant ensemble à produire & renforcer la sensation unique du Son principal. C'est le même effet que donne le plein jeu de l'Orgue, lorsqu'ôtant successivement les Registres, on laisse avec le Principal la Doublette & la Quinte: car alors cette Quinte & cette Tierce, qui restoient confondues, se distinguent séparément & désagréablement.

De plus, les Harmoniqnes qu'on fait sonner ont eux-mêmes d'autres Harmoniques, lesquels ne le sont pas du Son fondamental: c'est par ces Harmoniques ajoûtés que celui qui les produit se distingue encore plus durement; & ces mêmes Harmoniques qui font ainsi sentir l'Accord n'entrent point dans son *Harmonie.* Voilà pourquoi les Consonnances les plus parfaites déplaisent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre, & je ne doute pas que l'Octave elle-même ne déplût, comme les autres, si le mélange des voix d'hommes & de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'est encore pis dans la Dissonnance; puisque, non-seulement les Harmoniques du Son qui la donnent, mais ce Son lui-même n'entre point dans le systême harmonieux du Son fondamental; ce qui fait que la Dissonnance se distingue toujours d'une manière choquante parmi tous les autres Sons.

Chaque touche d'un Orgue, dans le plein-jeu, donne un Accord parfait Tierce majeure qu'on ne distingue pas du

du Son fondamental, à moins qu'on ne soit d'une attention extrême & qu'on ne tire successivement les jeux; mais ces Sons Harmoniques ne se confondent avec le principal, qu'à la faveur du grand bruit & d'un arrangement de régistres par lequel les tuyaux qui font résonner le Son fondamental, couvrent de leur force ceux qui donnent ses Harmoniques. Or, on n'observe point, & l'on ne sauroit observer cette proportion continuelle dans un Concert, puisqu'attendu le renversement de l'*Harmonie*, il faudroit que cette plus grande force passât à chaque instant d'une Partie à une autre; ce qui n'est pas praticable, & défigureroit toute la Mélodie.

Quand on joue de l'Orgue, chaque touche de la Basse fait sonner l'Accord parfait majeur; mais parce que cette Basse n'est pas toujours fondamentale, & qu'on module souvent en Accord parfait mineur, cet Accord parfait majeur est rarement celui que frappe la main droite; de sorte qu'on entend la Tierce mineure avec la majeure, la Quinte avec le Triton, la Septième superflue avec l'Octave, & mille autres cacophonies dont nos oreilles sont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes; mais il n'est point à présumer qu'il en fût ainsi d'une oreille naturellement juste, & qu'on mettroit, pour la première fois, à l'épreuve de cette *Harmonie.*

M. Rameau prétend que les Dessus d'une certaine simplicité suggèrent naturellement leur basse, & qu'un homme ayant l'oreille juste & non exercée, entonnera naturellement cette Basse. C'est-là un préjugé de Musicien démenti par toute expérience. Non seulement celui qui n'aura jamais entendu ni Basse ni *Harmonie*, ne trouvera de lui-même, ni cette *Harmonie* ni cette Basse; mais elles lui déplairont si on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le simple Unisson.

Quand on songe que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une Musique & un Chant, les Européens sont les seuls qui aient une *Harmonie*, des Accords, & qui trouvent ce mélange agréable; quand on songe que le monde a duré tant de siècles, sans que, de toutes les Nations qui ont cultivé les Beaux-Arts, aucune ait connu cette *Harmonie;* qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, qu'aucun être dans la Nature ne produit d'au-

tre Accord que l'Uniſſon, ni d'autre Muſique que la Mélodie; que les langues orientales, ſi ſonores, ſi muſicales; que les oreilles Grecques, ſi délicates, ſi ſenſibles, exercées avec tant d'Art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux & paſſionnés vers notre *Harmonie*; que, ſans elle, leur Muſique avoit des effets ſi prodigieux; qu'avec elle la nôtre en a de ſi foibles; qu'enfin il étoit réſervé à des Peuples du Nord, dont les organes durs & groſſiers ſont plus touchés de l'éclat & du bruit des Voix, que de la douceur des accens & de la Mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte & de la donner pour principe à toutes les règles de l'Art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il eſt bien difficile de ne pas ſoupçonner que toute notre *Harmonie* n'eſt qu'une invention gothique & barbare, dont nous ne nous fuſſions jamais aviſés, ſi nous euſſions été plus ſenſibles aux véritables beautés de l'Art, & à la Muſique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant, que l'*Harmonie* eſt la ſource des plus grandes beautés de la Muſique; mais ce ſentiment eſt contredit par les faits & par la raiſon. Par les faits; puiſque tous les grands effets de la Muſique ont ceſſé, & qu'elle a perdu ſon énergie & ſa force depuis l'invention du Contre-point: à quoi j'ajoûte que les beautés purement harmoniques ſont des beautés ſavantes, qui ne tranſportent que des gens verſés dans l'Art; au lieu que les véritables beautés de la Muſique étant de la Nature, ſont & doivent être également ſenſibles à tous les hommes ſavans & ignorans.

Par la raiſon; puiſque l'*Harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la Muſique formant des images ou exprimant des ſentimens ſe puiſſe élever au genre Dramatique ou imitatif, qui eſt la partie de l'Art la plus noble, & la ſeule énergique; tout ce qui ne tient qu'au phyſique des Sons, étant très-borné dans le plaiſir qu'il nous donne, & n'ayant que très-peu de pouvoir ſur le cœur humain. (Voyez Mélodie.)

HARMONIE. Genre de Muſique. Les Anciens ont ſouvent donné ce nom au Genre appellé plus communément *Genre Enharmonique*. (Voyez Enharmonique.)

HARMONIE DIRECTE, eſt celle où la Baſſe eſt fondamentale, & où les Parties ſupérieures conſervent l'ordre

direct, entre elles & avec cette Basse. HARMONIE RENVERSÉE, est celle où le Son générateur ou fondamental est dans quelqu'une des Parties supérieures, & où quelqu'autre Son de l'Accord est transporté à la Basse au-dessous des autres. (Voyez DIRECT, RENVERSÉ.)

HARMONIE FIGURÉE, est celle où l'on fait passer plusieurs Notes sur un Accord. On *figure* l'*Harmonie* par Degrés conjoints ou disjoints. Lorsqu'on figure par Degrés conjoints, on emploie nécessairement d'autres Notes que celles qui forment l'Accord, des Notes qui ne sont point sur la Basse & sont comptées pour rien dans l'*Harmonie*; ces Notes intermédiaires ne doivent pas se montrer au commencement des Tems, principalement des Tems forts, si ce n'est comme coulés, ports-de-voix, ou lorsqu'on fait la première Note du Tems brève pour appuyer la seconde. Mais quand on figure par Degrés disjoints, on ne peut absolument employer que les Notes qui forment l'Accord, soit consonnant, soit dissonnant. L'*Harmonie figure* encore par des Sons suspendus ou supposés. (Voyez SUPPOSITION, SUSPENSION.)

HARMONIEUX. *adj.* Tout ce qui fait de l'effet dans l'Harmonie, & même quelquefois tout ce qui est sonore & remplit l'oreille dans les voix, dans les Instrumens, dans la simple Mélodie.

HARMONIQUES. *adj.* Ce qui appartient à l'Harmonie; comme les divisions *Harmoniques* du Monocorde, la Proportion *Harmonique*, le Canon *Harmonique*, &c.

HARMONIQUE. *f. des deux genres.* On appelle ainsi tous les Sons concomitans ou accessoires qui, par le principe de le résonnance, accompagnent un Son quelconque & le rendent appréciable. Ainsi toutes les aliquotes d'une Corde sonore en donnent les *Harmoniques*. Ce mot s'emploie au masculin quand on sous-entend le mot Son, & au féminin quand on sous-entend le mot *Corde*.

SONS HARMONIQUES. (Voyez SON.)

HARMONISTE. *f. m.* Musicien savant dans l'Harmonie. *C'est un bon* Harmoniste. *Durante est le plus grand* Harmoniste *de l'Italie, c'est-à-dire, du Monde.*

HARMONOMETRE. *f. m.* Instrument propre à mesurer les rapports Harmoniques. Si l'on pouvoit observer & suivre à l'oreille & à l'œil les ventres, les nœuds & toutes

les divisions d'une Corde sonore en vibration, l'on auroit un *Harmonomètre* naturel très-exact; mais nos sens trop grossiers ne pouvant suffire à ces observations, on y supplée par un Monocorde que l'on divise à volonté par des chevalets mobiles, & c'est le meilleur *Harmonomètre* naturel que l'on ait trouvé jusqu'ici. (Voyez MONOCORDE.)

HARPALICE. Sorte de Chanson propre aux filles parmi les Anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

HAUT. *adj.* Ce mot signifie la même chose qu'*Aigu*, & ce terme est opposé à *bas*. C'est ainsi qu'on dira que le Ton est trop *Haut*, qu'il faut monter l'Instrument plus *Haut*.

Haut, s'emploie aussi quelquefois improprement pour *Fort*. *Chantez plus* Haut; *on ne vous entend pas*.

Les Anciens donnoient à l'ordre des Sons une dénomination toute opposée à la nôtre; ils plaçoient en *Haut* les Sons graves, & en bas les Sons aigus; ce qu'il importe de remarquer pour entendre plusieurs de leurs passages.

Haut, est encore, dans celle des quatre Parties de la Musique qui se subdivisent, l'épithète qui distingue la plus élevée ou la plus aiguë. HAUTE-CONTRE, HAUTE-TAILLE, HAUT-DESSUS. (Voyez ces mots.)

HAUT-DESSUS. *s. m.* C'est, quand les Dessus chantans se subdivisent, la Partie supérieure. Dans les Parties instrumentales on dit toujours *premier dessus* & *second dessus*; mais dans le vocal on dit quelquefois *Haut-dessus* & *Bas-dessus*.

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre Parties de la Musique qui appartient aux Voix d'homme les plus aiguës ou les plus hautes; par opposition à la *Basse-Contre* qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voyez PARTIES.)

Dans la Musique Italienne, cette Partie, qu'ils appellent *Contr'alto*, & qui répond à la *Haute-Contre*, est presque toujours chantée par des *Bas-dessus*, soit femmes, soit Castrati. En effet, la *Haute-Contre* en Voix d'homme n'est point naturelle; il faut la forcer pour la porter à ce Diapason: quoiqu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur, & rarement de la justesse.

HAUTE-TAILLE, TENOR, est cette Partie de la Musique qu'on appelle aussi simplement *Taille*. Quand la Taille se subdivise en deux autres Parties, l'inférieure

prend le nom de *Baſſe-taille* ou Concordant, & la ſupérieure s'appelle *Haute-taille.*

HEMI. Mot Grec fort uſité dans la Muſique, & qui ſignifie *Demi* ou *moitié.* (Voyez SEMI.)

HEMIDITON. C'étoit, dans la Muſique Grecque, l'Intervalle de Tierce majeure, diminuée d'un ſemi-Ton; c'eſt-à-dire, la Tierce mineure. L'*Hémiditon* n'eſt point, comme on pourroit croire, la moitié du Diton ou le *Ton*: mais c'eſt le Diton moins la moitié d'un *Ton*; ce qui eſt tout différent.

HÉMIOLE. Mot Grec qui ſignifie l'*entier & demi*, & qu'on a conſacré en quelque ſorte à la Muſique. Il exprime le rapport de deux quantités dont l'une eſt à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2: on l'appelle autrement *rapport ſeſquialtère.*

C'eſt de ce rapport que naît la Conſonnance appellée *Diapente* ou Quinte; & l'ancien Rhythme ſeſquialtère en naiſſoit auſſi.

Les Anciens Auteurs Italiens donnent encore le nom d'*Hémiole* ou *Hémiolie* à cette eſpèce de Meſure triple dont chaque Tems eſt une Noire. Si cette Noire eſt ſans queue, la Meſure s'appelle *Hemiolia maggiore*, parce qu'elle ſe bat plus lentement & qu'il faut deux Noires à queue pour chaque Tems. Si chaque Tems ne contient qu'une Noire à queue, la Meſure ſe bat du double plus vîte, & s'appelle *Hemiolia minore.*

HEMIOLIEN. *adj.* C'eſt le nom que donne Ariſtoxène à l'une des trois eſpèces du Genre Chromatique, dont il explique les diviſions. Le Tétracorde 30 y eſt partagé en trois Intervalles, dont les deux premiers, égaux entr'eux, ſont chacun la ſixième partie, & dont le troiſième eſt les deux tiers. $5 + 5 + 20 = 30$.

HEPTACORDE, HEPTAMERIDE, HEPTAPHONE, HEXACORDE, &c. (Voyez EPTACORDE, EPTAMERIDE, EPTAPHONE, &c.

HERMOSMENON. (Voyez MOEURS.)

HEXARMONIEN, *adj.* Nome, ou Chant d'une Mélodie efféminée & lâche, comme Ariſtophane le reproche à Philoxène ſon Auteur.

HOMOPHONIE. *ſ. f.* C'étoit dans la Muſique Grecque cette eſpèce de Symphonie qui ſe faiſoit à l'Uniſſon, par

opposition à l'Antiphonie qui s'exécutoit à l'Octave. Ce mot vient de ὁμὸς, pareil, & de φωνή, Son.

HYME'E. Chanson des Meûniers chez les anciens Grecs, autrement dite *Epiaulie.* Voyez ce mot.

HYMENÉE. Chanson des noces chez les anciens Grecs, autrement dite *Epithalame.* (Voyez EPITHALAME.)

HYMNE. *s. f.* Chant en l'honneur des Dieux ou des Héros. Il y a cette différence entre l'*Hymne* & le Cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions & l'*Hymne* aux personnes. Les premiers Chants de toutes les Nations ont été des Cantiques ou des *Hymnes.* Orphée & Linus passoient, chez les Grecs, pour Auteurs des premières *Hymnes*; & il nous reste parmi les Poësies d'Homère un recueil d'Hymnes en l'honneur des Dieux.

HYPATE. *adj.* Épithète par laquelle les Grecs distinguoient le Tétracorde le plus bas, & la plus basse Corde de chacun des deux plus bas Tétracordes; ce qui, pour eux, étoit tout le contraire : car ils suivoient dans leurs dénominations un ordre rétrograde au nôtre, & plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix est arbitraire, puisque les idées attachées aux mots *Aigu* & *Grave*, n'ont aucune liaison naturelle avec les idées attachées aux mots *Haut* & *Bas.*

On appelloit donc *Tétracorde Hypaton*, ou des *Hypates*, celui qui étoit le plus grave de tous, & immédiatement au-dessus de la *Proslambanomène* ou plus basse Corde du Mode; & la première Corde du Tétracorde qui suivoit immédiatement celle-là, s'appelloit *Hypate-Hypaton*; c'est-à-dire, comme le traduisoient les Latins, la *Principale* du Tétracorde des *Principales.* Le Tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appelloit *Tétracorde Méson*, ou des moyennes; & la plus grave Corde s'appelloit *Hypate-Méson*; c'est-à-dire, la principale des moyennes.

Nicomaque le Gérasénien prétend que ce mot d'*Hypate*, *Principale*, *Elevée* ou *Suprême*, a été donné à la plus grave des Cordes du Diapason, par allusion à Saturne, qui des sept Planettes est la plus éloignée de nous. On se doutera bien par-là que ce Nicomaque étoit Pithagorien.

HYPATE-HYPATON. C'étoit la plus basse Corde du plus bas Tétracorde des Grecs, & d'un Ton plus haut que la Proslambanomène. Voyez l'Article précédent.

HYPATE-MESON. C'étoit la plus basse Corde du second Tétracorde, laquelle étoit aussi la plus aiguë du premier, parce que ces deux Tétracordes étoient conjoints. (Voyez HYPATE.)

HYPATOIDES. Sons graves. (Voyez LEPSIS.)

HYPERBOLEIEN. *adj.* Nome ou Chant de même caractère que l'Héxarmonien. (Voyez HÉXARMONIEN.)

HYPERBOLEON. Le Tétracorde *Hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq Tétracordes du Systême des Grecs.

Ce mot est le génitif du substantif pluriel. ὑπερβόλαι, *Sommets Extrémités*; les Sons les plus aigus étant à l'extrémité des autres.

HYPER-DIAZEUXIS. Disjonction des deux Tétracordes séparés par l'Intervalle d'une Octave, comme étoient le Tétracorde des Hypates & celui des Hyperbolées.

HYPER-DORIEN. Mode de la Musique Grecque, autrement appellée *Mixo-Lydien*, duquel la fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-dessus de celle du Mode Dorien. (Voyez MODE.)

On attribue à Pythoclide l'invention du Mode *Hyper-Dorien*.

HYPER-EOLIEN. Le pénultième à l'aigu des quinze Modes de la Musique des Grecs, & duquel la fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-dessus de celle du Mode Eolien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Hyper-Eolien*, non plus que l'Hyper-Lydien qui le suit, n'étoit pas si ancien que les autres. Aristoxène n'en fait aucune mention, & Ptolomée, qui n'en admettoit que sept, n'y comprenoit pas ces deux-là.

HYPER-IASTIEN, ou *Mixo-Lydien aigu*. C'est le nom qu'Euclide & plusieurs Anciens donnent au Mode appellé plus communément *Hyper-Ionien*.

HYPER-IONIEN. Mode de la Musique Grecque, appellé aussi par quelques-uns Hyper-Iastien, ou *Mixo-Lydien aigu*; lequel avoit sa fondamentale une Quarte au-dessus de celle du Mode Ionien. Le Mode Ionien est le douzième en ordre du grave à l'aigu, selon le dénombrement d'Alypius. (Voyez MODE.)

HYPER-LYDIEN. Le plus aigu des quinze Modes de la musique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une Quarte au-dessus de celle du Mode Lydien. Ce Mode,

non plus que son voisin l'Hyper-Eolien, n'étoit pas si ancien que les treize autres; & Aristoxène qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voyez Mode.)

HYPER-MIXO-LYDIEN. Un des Modes de la Musique Grecque, autrement appellé *Hyper-Phrygien*. Voyez ce mot.

HYPER-PHRYGIEN, appellé aussi par Euclide, *Hypermixo Lydien*, est le plus aigu des treize Modes d'Aristoxène, faisant le Diapason ou l'Octave avec l'Hypo-Dorien le plus grave de tous. (Voyez Mode.)

HYPO-DIAZEUXIS, est, selon le vieux Bacchius, l'Intervalle de Quinte qui se trouve entre deux Tétracordes séparés par une disjonction, & de plus par un troisième Tétracorde intermédiaire. Ainsi il y a *Hypodyazeuxis* entre les Tétracordes Hypaton & Diézeugménon, & entre les Tétracordes Synnéménon & Hyperboléon. (Voyez Tetracorde.)

HYPO-DORIEN. Le plus grave de tous les Modes de l'ancienne Musique. Euclide dit que c'est le plus élevé; mais le vrai sens de cette expression est expliqué au mot *Hypate*.

Le Mode *Hypo-Dorien* a sa fondamentale une Quarte au-dessous de celle du Mode Dorien. Il fut inventé, dit-on, par Philoxène; ce Mode est affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majesté.

HYPO-EOLIEN. Mode de l'ancienne Musique, appellé aussi par Euclide, *Hypo-Lydien grave*. Ce Mode a sa fondamentale une Quarte au-dessous de celle du Mode Eolien. (Voyez Mode.)

HYPO-IASTIEN. (Voyez Hypo-Ionien.)

HYPO-IONIEN. Le second des modes de l'ancienne Musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *Hypo-Iastien & Hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale est une Quarte au-dessous de celle du Mode Ionien. (Voyez Mode.)

HYPO-LYDIEN. Le cinquieme Mode de l'ancienne Musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *Hypo-Iastien* & *Hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale est une Quarte au dessous de celle du Mode Lydien. (Voyez Mode.)

Euclide diſtingue deux Modes *Hypo-Lydiens* ; ſavoir, l'aigu qui eſt celui de cet Article, & le grave qui eſt le même que l'Hipo-Eolien.

Le Mode *Hypo-Lydien* étoit propre aux Chants funèbres, aux méditations ſublimes & divines : quelques-uns en attribuent l'invention à Polymneſtre de Colophon, d'autres à Damon l'Athénien.

HIPO-MIXO-LYDIEN. Mode ajoûté par Guy d'Arezzo à ceux de l'ancienne Muſique : c'eſt proprement le Plagal du Mode Mixo-Lydien, & ſa fondamentale eſt la même que celle du Mode Dorien. (Voyez MODE.)

HYPO-PHRYGIEN. Un des Modes de l'ancienne Muſique dérivé du Mode Phrygien dont la fondamentale étoit une Quarte au-deſſus de la ſienne.

Euclide parle encore d'un autre Mode Hypo-Phrygien au grave de celui-ci : c'eſt celui qu'on appelle plus correctement Hypo-Ionien. Voyez ce mot.

Le caractère du Mode *Hypo-Phrygien* étoit calme, paiſible & propre à tempérer la véhémence du Phrygien. Il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythias & l'élève de Socrate.

HYPO-PROSLAMBANOMÉNOS. Nom d'une Corde ajoûtée, à ce qu'on prétend, par Guy d'Arezzo un Ton plus bas que la proſlambanomène des Grecs ; c'eſt-à-dire, au-deſſous de tout le ſyſtême. L'Auteur de cette nouvelle Corde l'exprima par la lettre Γ de l'Alphabet Grec, & delà nous eſt venu le nom de la *Gamme*.

HYPORCHEMA. Sorte de Cantique ſur lequel on danſoit aux fêtes des Dieux.

HYPO-SYNAPHE eſt, dans la Muſique des Grecs, la disjonction de deux Tétracordes ſéparés par l'interpoſition d'un troiſième Tétracorde conjoint avec chacun des deux ; en ſorte que les Cordes homologues de deux Tétracordes disjoints par *Hypo-Synaphe*, ont entr'elles cinq Tons ou une Septième mineure d'Intervalle. Tels ſont les deux Tétracordes *Hypaton* & *Synéménon*.





I

IALÈME. Sorte de Chant funèbre jadis en usage parmi les Grecs, comme les *Linos* chez le même Peuple, & le *Manéros* chez le Égyptiens. (Voyez CHANSON.)

IAMBIQUE. *adj.* Il y avoit dans la Musique des Anciens deux sortes de vers *Iambiques*, dont on ne faisoit que réciter les uns au son des Instrumens, au lieu que les autres se chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'Accompagnement des Instrumens sur une simple récitation, & tout ce qu'on en peut conclure raisonnablement, c'est que la plus simple manière de prononcer la Poésie Grecque, ou du moins l'*Iambique*, se faisoit par des Sons appréciables, harmoniques, & tenoit encore beaucoup de l'intonation du Chant.

IASTIEN. Nom donné par Aristoxène & Alypius au Mode que les autres Auteurs appellent plus communément *Ionien*. (Voyez MODE.)

JEU. *s. m.* L'action de jouer d'un Instrument. (Voyez JOUER.) On dit *Plein-Jeu*, *Demi-Jeu*, selon la manière plus forte ou plus douce de tirer les Sons de l'Instrument.

IMITATION. *s. f.* La Musique dramatique ou théâtrale concourt à l'*Imitation*, ainsi que la Poésie & la Peinture : c'est à ce principe commun que se rapportent tous les Beaux-Arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette *Imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la Poésie. La Peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens & à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La Musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe ; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille, & la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude & le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la Musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit ;

comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la Musique agit plus intimement sur nous en excitant, par un sens, des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la Peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la Musique les *Imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du Contemplateur. Non-seulement il agitera la Mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un desert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraîne, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & serein, & répandra, de l'Orchestre, une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses; mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *Harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mène à l'*Imitation* musicale, puisqu'il n'y a aucun rapport entre des Accords & les objets qu'on veut peindre, ou les passions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot Mélodie quel est ce principe que l'Harmonie ne fournit pas, & quels traits donnés par la Nature sont employés par la Musique pour représenter ces objets & ces passions.

IMITATION, dans son sens technique, est l'emploi d'un même Chant, ou d'un Chant semblable, dans plusieurs Parties qui le font entendre l'une après l'autre, à l'Unisson, à la Quinte, à la Quarte, à la Tierce, ou à quelqu'autre Intervalle que ce soit. L'*Imitation* est toujours bien prise, même en changeant plusieurs Notes; pourvu que ce même Chant se reconnoisse toujours & qu'on ne s'écarte point des loix d'une bonne Modulation. Souvent, pour rendre l'*Imitation* plus sensible, on la fait précéder de silence ou de Notes longues qui semblent laisser éteindre le Chant au moment que l'*Imitation* le ranime. On traite l'*Imitation* comme on veut; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté; en un mot, les règles en sont aussi relâchées, que celles de la Fugue

font févères : c'eft pourquoi les grands Maîtres la dédaignent, & toute *Imitation* trop affectée décèle prefque toujours un Écolier en compofition.

IMPARFAIT. *adj.* Ce mot a plufieurs fens en Mufique.

Un Accord *Imparfait* eft, par oppofition à l'Accord parfait, celui qui porte une Sixte ou une Diffonnance ; & , par oppofition à l'Accord plein, c'eft celui qui n'a pas tous les Sons qui lui conviennent & qui doivent le rendre complet. (Voyez Accord.)

Le Tems ou Mode *Imparfait* étoit, dans nos anciennes Mufiques, celui de la divifion double. (Voyez Mode.)

Une Cadence *Imparfaite* eft celle qu'on appelle autrement Cadence irrégulière. (Voyez Cadence.)

Une Confonnance *Imparfaite* eft celle qui peut être majeure ou mineure, comme la Tierce ou la Sixte. (Voyez Consonnance.)

On appelle, dans le Plain-Chant, *Modes Imparfaits* ceux qui font défectueux en haut ou en bas, & reftent endeçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER. *v. n.* C'eft faire & chanter impromptu des Chanfons, Airs & paroles, qu'on accompagne communément d'une Guitarre ou autre pareil Inftrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie, que de voir deux Mafques fe rencontrer, fe défier, s'attaquer, fe ripofter ainfi par des couplets fur le même Air, avec une vivacité de Dialogue, de Chant, d'Accompagnement dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *Improvifar* eft purement Italien : mais comme il fe rapporte à la Mufique, j'ai été contraint de le francifer pour faire entendre ce qu'il fignifie.

INCOMPOSÉ. *adj.* Un Intervalle *Incompofé* eft celui qui ne peut fe réfoudre en Intervalles plus petits, & n'a point d'autre élément que lui-même ; tel, par exemple, que le Dièfe Enharmonique, le Comma, même le femi-Ton.

Chez les Grecs, les Intervalles *Incompofés* étoient différens dans les trois Genres, felon la manière d'accorder les Tétracordes. Dans le Diatonique le femi-Ton & chacun des deux Tons qui le fuivent étoient des Intervalles *Incompofés*. La Tierce mineure qui fe trouve entre la troifième & la quatrième Corde dans le Genre Chromatique, & la

Tierce majeure qui se trouve entre les mêmes Cordes dans le Genre Enharmonique, étoient aussi des Intervalles *Incomposés*. En ce sens, il n'y a dans le systême moderne qu'un seul Intervalle *Incomposé*; savoir, le semi-Ton. (Voyez SEMI-TON.)

INHARMONIQUE. *adj. Relation Inharmonique*, est, selon M. Savérien, un terme de Musique; & il renvoie, pour l'expliquer, au mot *Relation*, auquel il n'en parle pas. Ce terme de Musique ne m'est point connu.

INSTRUMENT. *s. m.* Terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre & varier les Sons, à l'imitation de la Voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, & d'exciter ensuite, par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations assez fréquentes, peuvent donner du Son; & tous les corps capables d'accélérer ou retarder les ondulations peuvent varier les Sons. (Voyez SON.)

Il y a trois manières de rendre des Sons sur des *Instrumens*; savoir, les vibrations des Cordes, par celles de certains corps élastiques, & par la collision de l'air enfermé dans des tuyaux. J'ai parlé au mot *Musique*, de l'invention de ces *Instrumens*.

Ils se divisent généralement en *Instrumens* à Cordes, *Instrumens* à vent, *Instrumens* de percussion. Les *Instrumens* à Cordes, chez les anciens, étoient en grand nombre; les plus connus sont les suivans: *Lyra*, *Psalterium*, *Trigonium*, *Sambuca*, *Cithara*, *Pectis*, *Magas*, *Barbiton*, *Testudo*, *Epigonium*, *Simmicium*, *Epandoron*, &c. On touchoit tous ces *Instrumens* avec les doigts ou avec le *Plectrum*, espèce d'archet.

Pour leurs principaux *Instrumens* à vent, ils avoient ceux appellés, *Tibia*, *Fistula*, *Tuba*, *Cornu*, *Lituus*, &c.

Les *Instrumens* de percussion étoient ceux qu'ils nommoient, *Tympanum*, *Cymbalum*, *Crepitaculum*, *Tintinnabulum*, *Crotalum*, &c. Mais plusieurs de ceux-ci ne varioient point les Sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces *Instrumens* ni pour ceux de la Musique moderne, dont le nombre est excessif. La Partie Instrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entrée dans le Plan de mon travail pour l'Encyclopédie, m'a rebuté, par l'étendue

des connoiſſances qu'elle exige, de la remettre dans celui-ci.

INSTRUMENTAL. Qui appartient au jeu des Inſtrumens. *Tour de Chant* Inſtrumental; *Muſique* Inſtrumentale.

INTENSE. *adj.* Les Sons *Intenſes* ſont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin : ce ſont auſſi ceux qui, étant rendus par des Cordes fort tendues, vibrent par-là même plus fortement. Ce mot eſt Latin, ainſi que celui de *Remiſſe* qui lui eſt oppoſé : mais dans les écrits de Muſique théorique on eſt obligé de franciſer l'un & l'autre.

INTERCIDENCE. *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. (Voyez DIAPTOSE.)

INTERMEDE. *ſ. m.* Pièce de Muſique & de Danſe qu'on inſère à l'Opéra, & quelquefois à la Comédie, entre les Actes d'une grande Pièce, pour égayer & repoſer, en quelque ſorte, l'eſprit du Spectateur attriſté par le tragique & tendu ſur les grands intérêts.

Il y a des *Intermèdes* qui ſont de véritables Drames comiques ou burleſques, leſquels, coupant ainſi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent & tiraillent, pour ainſi dire, l'attention du Spectateur en ſens contraire, & d'une manière très-oppoſée au bon goût & à la raiſon. Comme la Danſe, en Italie, n'entre point & ne doit point entrer dans la conſtitution du Drame Lyrique, on eſt forcé, pour l'admettre ſur le Théâtre, de l'employer hors d'œuvre & détaché de la Pièce. Ce n'eſt pas cela que je blâme; au contraire, je penſe qu'il convient d'effacer, par un Ballet agréable, les impreſſions triſtes laiſſées par la repréſentation d'un grand Opéra, & j'approuve fort que ce Ballet faſſe un ſujet particulier qui n'appartienne point à la Pièce : mais ce que je n'approuve pas, c'eſt qu'on coupe les Actes par de ſemblables Ballets qui, diviſant ainſi l'action & détruiſant l'intérêt, font, pour ainſi dire, de chaque Acte une Pièce nouvelle.

INTERVALLE. *ſ. m.* Différence d'un Son à un autre entre le grave & l'aigu; c'eſt tout l'eſpace que l'un des deux auroit à parcourir pour arriver à l'Uniſſon de l'autre. La différence qu'il y a de l'*Intervalle* à l'*Etendue*, eſt que l'*Intervalle* eſt conſidéré comme indiviſé, & l'Etendue comme diviſée. Dans l'*Intervalle*, on ne conſidère que les deux

termes ; dans l'Etendue, on en suppose d'intermédiaires. L'Etendue forme un systême ; mais l'*Intervalle* peut être incomposé.

A prendre ce mot dans son sens le plus général, il est évident qu'il y a une infinité d'*Intervalles* : mais comme en Musique on borne le nombre des Sons à ceux qui composent un certain systême, on borne aussi par-là le nombre des *Intervalles* à ceux que ces Sons peuvent former entr'eux. De sorte qu'en combinant deux à deux tous les Sons d'un systême quelconque, on aura tous les *Intervalles* possibles dans ce même systême ; sur quoi il restera à réduire sous la même espèce tous ceux qui se trouveront égaux.

Les Anciens divisoient les *Intervalles* de leur Musique en *Intervalles* simples ou incomposés, qu'ils appelloient *Diastèmes*, & en *Intervalles* composés, qu'ils appelloient *Systêmes*. (Voyez ces mots.) Les *Intervalles*, dit Aristoxène, diffèrent entr'eux en cinq manières. 1°. En étendue ; un grand *Intervalle* diffère ainsi du plus petit : 2°. En résonnance ou en Accord ; c'est ainsi qu'un *Intervalle* consonnant diffère d'un dissonnant : 3°. En quantité ; comme un *Intervalle* simple diffère d'un *Intervalle* composé : 4°. En Genre ; c'est ainsi que les *Intervalles* Diatoniques, Chromatiques, Enharmoniques diffèrent entr'eux : 5°. En nature de rapport ; comme l'*Intervalle* dont la raison peut s'exprimer en nombres, diffère d'un *Intervalle* irrationnel. Disons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *Intervalles* ; selon Bacchius & Gaudence, est le Dièse Enharmonique. Le plus grand, à le prendre à l'extrémité grave du Mode Hypo-Dorien, jusqu'à l'extrémité aiguë de l'Hypo-mixo-Lydien, seroit de trois Octaves complettes ; mais comme il y a une Quinte à retrancher, ou même une Sixte, selon un passage d'Adraste, cité par Meibonius, reste la Quarte par-dessus le Dis-Diapason ; c'est-à-dire la Dix-huitième, pour le plus grand *Intervalle* du Diagramme des Grecs.

II. Les Grecs divisoient comme nous les *Intervalles* en Consonnans & Dissonnans : mais leurs divisions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. (Voyez Consonnance.) Ils subdivisoient encore les *Intervalles* consonnans en deux espèces, sans y compter l'Unisson, qu'ils appelloient *Homophonie*, ou parité de Sons, & dont l'*Intervalle*

est nul. La première espèce étoit l'*Antiphonie*, ou opposition des Sons, qui se faisoit à l'Octave ou à la double Octave, & qui n'étoit proprement qu'une Réplique du même Son; mais pourtant avec opposition du grave à l'aigu. La seconde espèce étoit la *Paraphonie*, ou distinction de Sons, sous laquelle on comprenoit toute Consonnance autre que l'Octave & ses Répliques; tous les *intervalles*, dit Théon de Smyrne, qui ne sont ni Dissonnans, ni Unisson.

III. Quand les Grecs parlent de leurs Diastèmes ou *intervalles* simples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur; car le Dièsis même n'étoit pas, selon eux, exempt de composition; mais il faut toujours le rapporter au Genre auquel l'*intervalle* s'applique. Par exemple, le semi-Ton est un *intervalle* simple dans le Genre Chromatique & dans le Diatonique, composé dans l'Enharmonique. Le *Ton* est composé dans le Chromatique, & simple dans le Diatonique; & le Diton même, ou la Tierce majeure, qui est un *intervalle* composé dans le Diatonique, est incomposé dans l'Enharmonique. Ainsi, ce qui est système dans un Genre, peut être Diastème dans un autre, & réciproquement.

IV. Sur les Genres; divisez successivement le même Tétracorde, selon le Genre Diatonique, selon le Chromatique, & selon l'Enharmonique, vous aurez trois Accords différens, lesquels, comparés entre eux, au lieu de trois *intervalles*, vous en donneront neuf, outre les combinaisons & compositions qu'on en peut faire, & les différences de tous ces *intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *intervalle* de chaque Tétracorde dans l'Enharmonique & dans le Chromatique mol d'Aristoxène, vous aurez d'un côté un quart ou $\frac{1}{4}$ de Ton, de l'autre un tiers ou $\frac{1}{3}$, & les deux Cordes aiguës feront entr'elles un *intervalle* qui sera la différence des deux précédens, ou la douzième partie d'un Ton.

V. Passant maintenant aux rapports, cet Article me mène à une petite digression.

Les Aristoxéniens prétendoient avoir bien simplifié la Musique par leurs divisions égales des *intervalles*, & se moquoient fort de tous les calculs de Pythagore. Il me

semble

ſemble cependant que cette prétendue ſimplicité n'étoit guères que dans les mots, & que ſi les Pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur Maître & la Muſique, ils auroient bien-tôt fermé la bouche à leurs adverſaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des Sons qu'il calcula le premier. Guidé par l'expérience, il ne fit que prendre note de ſes obſervations. Ariſtoxène, incommodé de tous ces càlculs, bâtit dans ſa tête un ſyſtême tout différent; & comme s'il eût pû changer la Nature à ſon gré, pour avoir ſimplifié les mots, il crut avoir ſimplifié les choſes, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des Conſonnances étoient ſimples & faciles à exprimer, ces deux Philoſophes étoient d'accord là-deſſus: ils l'étoient même ſur les premières Diſſonnances; car ils convenoient également que le *Ton* étoit la différence de la Quarte à la Quinte; mais comment déterminer déjà cette différence autrement que par le calcul? Ariſtoxène partoit pourtant de-là pour n'en point vouloir, & ſur ce *Ton*, dont il ſe vantoit d'ignorer le rapport, il bâtiſſoit toute ſa doctrine muſicale. Qu'y avoit-il de plus aiſé que de lui montrer la fauſſeté de ſes opérations & la juſteſſe de celles de Pythagore? Mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers; cela eſt plus ſimple & plûtôt fait que vos Comma, vos Limma, vos Apotomes. Je l'avoue, eût répondu Pythagore; mais dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers? L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit naturellement, ou qu'il les prenoit ſur ſon Monocorde. Eh bien! eût dit Pythagore, entonnez-moi juſte le quart d'un Ton. Si l'autre eût été aſſez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajoûté: mais eſt-il bien diviſé votre Monocorde? Montrez-moi, je vous prie, de quelle méthode vous vous êtes ſervi pour y prendre le quart ou le tiers d'un Ton? Je ne ſaurois voir, en pareil cas, ce qu'Ariſtoxène eût pû répondre. Car, de dire que l'Inſtrument avoit été accordé ſur la Voix, outre que ç'eût été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux Ariſtoxéniens, puiſqu'ils avouoient tous avec leur Chef qu'il falloit exercer longtems la Voix ſur un Inſtrument de la dernière juſteſſe, pour venir à bout de bien

entonner les *Intervalles* du Chromatique mol & du Genre Enharmonique.

Or, puiſqu'il faut des calculs non moins compoſés & même des opérations géométriques plus difficiles pour meſurer les tiers & les quarts de Ton d'Ariſtoxène, que pour aſſigner les rapports de Pythagore, c'eſt avec raiſon que Nicomaque, Boëce & pluſieurs autres Théoriciens préféroient les rapports juſtes & harmoniques de leur Maître aux diviſions du ſyſtême Ariſtoxénien, qui n'étoient pas plus ſimples, & qui ne donnoient aucun *Intervalle* dans la juſteſſe de ſa génération.

Il faut remarquer que ces raiſonnemens qui convenoient à la Muſique des Grecs ne conviendroient pas également à la nôtre, parce que tous les Sons de notre ſyſtême s'accordent par des Conſonnances; ce qui ne pouvoit ſe faire dans le leur que pour le ſeul Genre Diatonique.

Il s'en-ſuit de tout ceci, qu'Ariſtoxène diſtinguoit avec raiſon les *Intervalles* en rationnels & irrationnels; puiſque, bien qu'ils fuſſent tous rationnels dans le ſyſtême de Pythagore, la plûpart des Diſſonnances étoient irrationnelles dans le ſien.

Dans la Muſique moderne on conſidère auſſi les *Intervalles* de pluſieurs manières; ſavoir, ou généralement comme l'eſpace ou la diſtances quelconque de deux Sons donnés, ou ſeulement comme celle de ces diſtances qui peuvent ſe noter, ou enfin comme celles qui ſe marquent ſur de Degrés différens. Selon le premier ſens, toute raiſon numérique, comme eſt le Comma; ou ſourde, comme eſt le Dièſe d'Ariſtoxène, peut exprimer un *Intervalle*. Le ſecond ſens s'applique aux ſeuls *Intervalles* reçus dans le ſyſtême de notre Muſique, dont le moindre eſt le ſemi-Ton mineur exprimé ſur le même Degré par un Dièſe ou par un Bémol. (Voyez SEMI-TON.) La troiſième acception ſuppoſe quelque différence de poſition: c'eſt-à-dire un ou pluſieurs Degrés entre les deux Sons qui forment l'*Intervalle*. C'eſt à cette dernière acception que le mot eſt fixé dans la pratique: de ſorte que deux *intervalles* égaux, tels que ſont la fauſſe Quinte & le Triton, portent pourtant de noms différens, ſi l'un a plus de Degrés que l'autre. Nous diviſons, comme faiſoient les Anciens, les *Inter-*

valles en Consonnans & Dissonnans. Les Consonnances sont parfaites ou imparfaites : (Voyez CONSONNANCE.) Les Dissonnances sont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *Intervalles* dissonnans par leur nature ; savoir, la seconde & la septième en y comprenant leurs Octaves ou Répliques : encore ces deux peuvent-ils se réduire à un seul ; mais toutes les Consonnances peuvent devenir dissonnantes par accident. (Voyez DISSONNANCE.)

De plus, tout *intervalle* est simple ou redoublé. L'*Intervalle* simple est celui qui est contenu dans les bornes de l'Octave. Tout *Intervalle* qui excède cette étendue est redoublé ; c'est-à-dire, composé d'une ou plusieurs Octaves & de l'*Intervalle* simple dont il est la Réplique.

Les *Intervalles* simples se divisent encore en directs & renversés. Prenez pour direct un *Intervalle* simple quelconque : son complément à l'Octave est toujours renversé de celui-là, & réciproquement.

Il n'y a que six espèces d'*Intervalles* simples, dont trois sont complémens des trois autres à l'Octave, & par conséquent aussi leurs renversés. Si vous prenez d'abord les moindres *Intervalles*, vous aurez pour directs, la Seconde, la Tierce & la Quarte ; pour renversés, la Septième, la Sixte & la Quinte. Que ceux-ci soient directs, les autres seront renversés : tout est réciproque.

Pour trouver le nom d'un *Intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des Degrés qu'il contient. Ainsi l'*Intervalle* d'un Degré donnera la Seconde ; de deux, la Tierce ; de trois, la Quarte ; de sept, l'Octave ; de neuf, la Dixième, &c. Mais ce n'est pas assez pour bien déterminer un *Intervalle* : car sous le même nom il peut être majeur ou mineur, juste ou faux, diminué ou superflu.

Les Consonnances imparfaites & les deux Dissonnances naturelles peuvent être majeures ou mineures : ce qui, sans changer le Degré, fait dans l'*Intervalle* la différence d'un semi-Ton. Que si d'un *Intervalle* mineur on ôte encore un semi-Ton, cet *Intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un semi-Ton un *Intervalle* majeur, il devient superflu.

Les Consonnances parfaites sont invariables par leur nature. Quand leur *Intervalle* est ce qu'il doit être, elles s'appellent *Justes*. Que si l'on altère cet *intervalle* d'un

femi-Ton, la Confonnance s'appelle *Fauffe* & devient Diffonnance; *fuperflue*, fi le femi-Ton eft ajouté; *diminuée*, s'il eft retranché. On donne mal-à-propos le nom de fauffe-Quinte à la Quinte diminuée; c'eft prendre le Genre pour l'efpèce: la Quinte fuperflue eft tout auffi fauffe que la diminuée, & l'eft même davantage à tous égards.

On trouvera, (*Planche* C. *Fig.* II), une Table de tous les *Intervalles* fimples praticables dans la Mufique, avec leurs noms, leurs Degrés, leurs valeurs, & leurs rapports.

Il faut remarquer fur cette Table que l'*Intervalle* appelé par les Harmoniftes *Septième fuperflue*, n'eft qu'une Septième majeure avec un Accompagnement particulier; la véritable Septième fuperflue, telle qu'elle eft marquée dans la Table, n'ayant pas lieu dans l'Harmonie, ou n'y ayant lieu que fucceffivement, comme tranfition Enharmonique, jamais rigoureufement dans le même Accord.

On obfervera auffi que la plupart de ces rapports peuvent fe déterminer de plufieurs manières; j'ai préféré la plus fimple, & celle qui donne les moindres nombres.

Pour compofer ou redoubler un de ces *Intervalles* fimples, il fuffit d'y ajoûter l'Octave autant de fois que l'on veut, & pour avoir le nom de ce nouvel *Intervalle*, il faut au nom de l'*Intervalle* fimple ajoûter autant de fois fept qu'il contient d'Octaves. Réciproquement, pour connoître le fimple d'un *Intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejetter fept autant de fois qu'on le peut; le refte donnera le nom de l'*Intervalle* fimple qui l'a produit. Voulez-vous une Quinte redoublée; c'eft-à-dire, l'Octave de la Quinte, ou la Quinte de l'Octave? A 5 ajoutez 7, vous aurez 12. La Quinte redoublée eft donc une douzième. Pour trouver le fimple d'une Douzième, rejettez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le refte 5 vous indique une Quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conféquent, ou prendre la moitié de l'antécédent de la raifon fimple autant de fois qu'on ajoûte d'Octaves, & l'on aura la raifon de l'*Intervalle* redoublé. Ainfi 2. 3, étant la raifon de la Quinte, 1, 3, ou 2, 6, fera celle de la Douzième, &c. Sur quoi l'on obfervera, qu'en termes de Mufique, compofer ou redoubler un *Intervalle*, ce n'eft pas l'ajoûter à lui-même, c'eft y ajoûter une Octave; le tripler, c'eft en ajoutez deux, &c.

Je dois avertir ici que tous les *Intervalles* exprimés dans ce Dictionnaire par les noms des Notes, doivent toujours se compter du grave à l'aigu ; en sorte que cet *Intervalle*, *ut si*, n'est pas une Seconde, mais une Septième ; & *si ut*, n'est pas une Septième, mais une Seconde.

INTONATION. *s. f.* Action d'entonner. (Voyez Entonner.) L'*Intonation* peut être juste ou fausse, trop haute ou trop basse, trop forte ou trop foible, & alors le mot *Intonation* accompagné d'une épithète, s'entend de la manière d'entonner.

INVERSE. (Voyez Renversé.)

IONIEN ou IONIQUE. *adj.* Le Mode *Ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq Modes moyens de la Musique des Grecs. Ce Mode s'appelloit aussi *Iastien*, & Euclide l'appelle encore *Phrygien grave*. (Voyez Mode.)

JOUER des Instrumens, c'est exécuter sur ces Instrumens des Airs de Musique, sur-tout ceux qui leur sont propres, ou les Chants notés pour eux. On dit *jouer du Violon, de la Basse, du Hautbois, de la Flûte*; *toucher le Clavecin, l'Orgue*; *sonner de la Trompette ; donner du Cor*; *pincer la Guittarre, &c.* Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédanterie. Le mot *Jouer* devient générique & gagne insensiblement pour toutes sortes d'Instrumens.

JOUR. *Corde à jour.* (Voyez Vide.)

IRRÉGULIER. *adj.* On appelle dans le Plain-Chant Modes *irréguliers* ceux dont l'étendue est trop grande, ou qui ont quelqu'autre irrégularité.

On nommoit autrefois Cadence *irrégulière* celle qui ne tomboit pas sur une des Cordes essentielles du Ton ; mais M. Rameau a donné ce nom à une cadence particulière dans laquelle la Basse-fondamentale monte de Quinte ou descend de Quarte après un Accord de Sixte-ajoûtée. (Voyez Cadence.)

ISON, Chant en *ison*. (Voyez Chant.)

JULE. *s. f.* Nom d'une sorte d'Hymne ou Chanson parmi les Grecs, en l'honneur de Cérès ou de Proserpine. (Voyez Chanson.)

JUSTE. *adj.* cette épithète se donne généralement aux Intervalles dont les Sons sont exactement dans le rapport

qu'ils doivent avoir, & aux Voix qui entonnent toujours ces Intervalles dans leur justesse : mais elle s'applique spécialement aux Consonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures, les parfaites ne sont que justes : dès qu'on les altère d'un semi-Ton elles deviennent fausses, & par conséquent Dissonnances. (Voyez INTERVALLE.)

JUSTE est aussi quelquefois adverbe. *Chanter* juste, *Jouer* juste.





L.

LA. Nom de la sixième Note de notre Gamme, inventée par Guy Arétin. (Voyez GAMME, SOLFIER.)

LARGE. *adj.* Nom d'une sorte de Note dans nos vieilles Musiques, de laquelle on augmentoit la valeur en tirant plusieurs traits non-seulement par les côtés, mais par le milieu de la Note; ce que Muris blâme avec force comme une horrible innovation.

LARGHETTO. (Voyez LARGO.)

LARGO. *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement plus lent que l'*Adagio*, & le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs Sons, étendre les Tems & la Mesure, *&c.*

Le diminutif *Larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que *Largo*, plus que l'*Andante*, & très-approchant de l'*Andantino*.

LÉGEREMENT. *adv.* Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *Gai*, un mouvement moyen entre le gai & le vîte. Il répond à-peu-près à l'Italien *Vivace*.

LEMME. *s. m.* Silence ou Pause d'un Tems bref dans le Rhythme Catalectique. (Voyez RHYTHME.)

LENTEMENT. *adv.* Ce mot répond à l'Italien *Largo* & marque un mouvement lent. Son superlatif, *très-Lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom Grec d'une des trois parties de l'ancienne Mélopée, appellée aussi quelquefois *Euthia*, par laquelle le Compositeur discerne s'il doit placer son Chant dans le systême des Sons bas qu'ils appellent *Hypatoïdes*; dans celui des Sons aigus, qu'ils appellent *Nétoïdes*, ou dans celui des Sons moyens, qu'ils appellent *Mésoïdes*. (Voyez MÉLOPÉE.)

LEVÉ. *adj. pris substantivement.* C'est le Tems de la Mesure où on lève la main ou le pied; c'est un Tems qui suit & précède le frappé; c'est par conséquent toujours un Tems foible. Les Tems levés, sont, à deux Tems, le se-

cond ; à trois , le trosième ; à quatre , le second & le quatrième. (Voyez Arsis.)

LIAISON. *s. f.* Il y a *Liaison* d'Harmonie & *Liaison* de Chant.

La *Liaison* a lieu dans l'Harmonie, lorsque cette Harmonie procède par un tel progrès de Sons fondamentaux, que quelques-uns des Sons qui accompagnoient celui qu'on quitte, demeurent & accompagnent encore celui où l'on passe. Il y a *Liaison* dans les Accords de la Tonique & de la Dominante, puisque le même Son fait la Quinte de la première, & l'Octave de la seconde : il y a la *Liaison* dans les Accords de la Tonique & de la sous-Dominante, attendu que le même Son sert de Quinte à l'une & d'Octave à l'autre : enfin, il y a *Liaison* dans les Accords dissonans toutes les fois que la Dissonnance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la *Liaison*. (Voyez Preparer.)

La *Liaison* dans le Chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs Notes sous un seul coup d'archet ou de gosier, & se marque par un trait recourbé dont on couvre les Notes qui doivent être liées ensemble.

Dans le Plain-Chant on appelle *Liaison* une suite de plusieurs Notes passées sur la même syllabe, parce que sur le papier elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Quelques-uns nomment aussi *Liaison* ce qu'on nomme plus proprement Syncope. (Voyez Syncope.)

LICENCE. *s. f.* Liberté que prend le Compositeur & qui semble contraire aux règles, quoiqu'elle soit dans le principe des règles ; car voilà ce qui distingue les *Licences* des fautes. Par exemple, c'est une règle en Composition de ne point monter de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave. Cette règle dérive de la loi de la liaison harmonique, & de celle de la préparation. Quand donc on monte de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave, en sorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux Accords, ou que la Dissonnance y soit préparée, on prend une *Licence* ; mais s'il n'y a ni liaison ni préparation, l'on fait une faute. De même, c'est une règle de ne pas faire deux Quintes justes de suite entre les mêmes Parties, sur-tout par mouvement semblable ; le prin-

cipe de cette règle est dans la loi de l'unité du Mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux Quintes sans faire sentir deux Modes à la fois; il y a *Licence*: mais il n'y a point de faute. Cette explication étoit nécessaire, parce que les Musiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *Licence*.

Comme la plûpart des règles de l'Harmonie sont fondées sur des principes arbitraires & changent par l'usage & le goût des Compositeurs, il arrive de-là que ces règles varient, sont sujettes à la Mode, & que ce qui est *Licence* en un Tems, ne l'est pas dans un autre. Il y a deux ou trois siècles qu'il n'étoit pas permis de faire deux Tierces de suite, sur-tout de la même espèce: maintenant on fait des morceaux entiers tout par Tierces. Nos Anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois Tons consécutifs: aujourd'hui nous en entonnons, sans scrupule & sans peine, autant que la Modulation le permet. Il en est de même des fausses Relations, de l'Harmonie syncopée, & de mille autres accidens de composition, qui d'abord furent des fautes, puis des *Licences*, & n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

LICHANOS. *s. m.* C'est le nom que portoit, parmi les Grecs, la troisième Corde de chacun de leurs deux prémiers Tétracordes, parce que cette troisième Corde se touchoit de l'index, qu'ils appelloient *Lichanos*.

La troisième Corde à l'aigu du plus bas Tétracorde qui étoit celui des Hypates, s'appelloit autrefois *Lichanos-Hypaton*, quelquefois *Hypaton-Diatonos*, *Enharmonios*, ou *Chromatiké*, selon le Genre. Celle du second Tétracorde ou du Tétracorde des moyennes, s'appelloit *Lichanos-Méson*, ou *Méson-Diatonos*, &c.

LIÉES. *adj.* On appelle *Notes Liées* deux ou plusieurs Notes qu'on passe d'un seul coup d'archet sur le Violon & le Violoncelle, ou d'un seul coup de langue sur la Flûte & le Hautbois; en un mot, toutes les Notes qui sont sous une même liaison.

LIGATURE. *s. f.* C'étoit, dans nos anciennes Musiques, l'union par un trait de deux ou plusieurs Notes passées; ou diatoniquement, ou par Degrés disjoints sur une même syllabe. La figure de ces Notes; qui étoit quarrée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainsi, ce qu'on ne

ſauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cauſe de la rondeur de nos Notes.

La valeur des Notes qui compoſoient la *Ligature* varioit beaucoup ſelon qu'elles montoient ou deſcendoient, ſelon qu'elles étoient différemment liées, ſelon qu'elles étoient à queue ou ſans queue, ſelon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, aſcendantes ou deſcendantes; enfin, ſelon un nombre infini de règles ſi parfaitement oubliées à préſent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un ſeul Muſicien qui ſoit en état de déchiffrer des Muſiques de quelque antiquité.

LIGNE. *ſ. f.* Les *Lignes* de Muſique ſont ces traits horiſontaux & parallèles qui compoſent la Portée, & ſur leſquels, ou dans les eſpaces qui les ſéparent, on place les Notes ſelon leur Degrés. La Portée du Plain-Chant n'eſt que de quatre *Lignes*, celle de la Muſique a cinq *Lignes* ſtables & continues, outre les *Lignes* poſtiches qu'on ajoûte de tems en tems au-deſſus ou au-deſſous de la Portée pour les Notes qui paſſent ſon étendue.

Les *Lignes*, ſoit dans le Plain-Chant, ſoit dans la Muſique, ſe comptent en commençant par la plus baſſe. Cette plus baſſe eſt la premiere, la plus haute eſt la quatrième dans le Plain-Chant, la cinquième dans la Muſique. (Voy. PORTÉE.)

LIMMA. *ſ. m.* Intervalle de la Muſique Grecque, lequel eſt moindre d'un Comma que le ſemi-Ton majeur, &, retranché d'un Ton majeur, laiſſe pour reſte l'Apotome.

Le rapport du *Limma* eſt de 243 à 256, & ſa génération ſe trouve, en commençant par *ut*, à la cinquième Quinte *ſi*: car alors la quantité dont ce *ſi* eſt ſurpaſſé par l'*ut* voiſin, eſt préciſément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs & tous les Pythagoriciens faiſoient du *Limma* un Intervalle Diatonique, qui répondoit à notre ſemi-Ton majeur. Car, mettant deux Tons majeurs conſécutifs, il ne leur reſtoit que cet Intervalle pour achever la Quarte juſte ou le Tétracorde: en ſorte que, ſelon eux, l'Intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à ſon Dièſe. Notre Echelle Chromatique donne tout le contraire.

LINOS. *ſ. m.* Sorte de Chant ruſtique chez les anciens

Grecs ; ils avoient auſſi un Chant funèbre du même nom, qui revient à ce que les Latins ont appellé *Nœnia*. Les uns diſent que le *Linos* fut inventé en Egypte ; d'autres en attribuoient l'invention à Linus Eubéen.

LIVRE OUVERT. A LIVRE OUVERT, ou À L'OUVERTURE DU LIVRE. *adv.* Chanter ou jouer *à Livre ouvert*, c'eſt exécuter toute Muſique qu'on vous préſente, en jettant les yeux deſſus. Tous les Muſiciens ſe piquent d'exécuter *à Livre ouvert* ; mais il y en a peu qui dans cette exécution prennent bien l'eſprit de l'ouvrage, & qui, s'ils ne font pas des fautes ſur la Note, ne faſſent pas du moins des contre-ſens dans l'expreſſion. (Voyez EXPRESSION.)

LONGUE. *ſ. f.* C'eſt dans nos anciennes Muſiques une Note quarrée avec une queue à droite, ainſi . Elle vaut ordinairement quatre Meſures à deux Tems ; c'eſt-à-dire, deux Brèves ; quelquefois elle en vaut trois ſelon le Mode. (Voyez MODE.)

Muris & ſes contemporains avoient des *Longues* de trois eſpèces ; ſavoir, la parfaite, l'imparfaite & la double. La *Longue parfaite* a, du côté droit, une queue deſcendante, ou . Elle vaut trois Tems parfaits, & s'appelle parfaite elle-même, à cauſe, dit Muris, de ſon rapport numérique avec la Trinité. *La Longue imparfaite* ſe figure comme la parfaite & ne ſe diſtingue que par le Mode : on l'appelle imparfaite, parce qu'elle ne peut marcher ſeule & qu'elle doit toujours être précédée ou ſuivie d'une Brève. La *Longue* double contient deux Tems égaux imparfaits : elle ſe figure comme la *Longue* ſimple, mais avec une double largeur, . Muris cite Ariſtote pour prouver que cette Note n'eſt pas du Plain-Chant.

Aujourd'hui le mot *Longue* eſt le corrélatif du mot *Brève*. (Voyez BREVE.) Ainſi toute Note qui précède une Brève eſt une *Longue*.

LOURE. *ſ. f.* Sorte de Danſe dont l'Air eſt aſſez lent, & ſe marque ordinairement par la Meſure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque Tems porte trois Notes, on pointe la premiere, & l'on fait brève celle du milieu. *Loure* eſt le nom d'un ancien Inſtrument ſemblable à une Muſette, ſur lequel on jouoit l'Air de la Danſe dont il s'agit.

LOURER. *v. a. & n.* C'eſt nourrir les ſons avec douceur, & marquer la premiere Note de chaque Tems plus ſenſiblement que la ſeconde, quoique de même valeur.

LUTHIER. *f. m.* Ouvrier qui fait des Violons, des Violoncelles, & autres Inftrumens femblables. Ce nom, qui fignifie *Facteur de Luths*, eft demeuré par fynecdoque à cette forte d'Ouvriers; parce qu'autrefois le Luth étoit l'Inftrument le plus commun & dont il fe faifoit le plus.

LUTRIN. *f. m.* Pupître de Chœur fur lequel on met les Livres de Chant dans les Églifes Catholiques.

LYCHANOS. (Voyez Lichanos.)

LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de la Mufique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'Éolien & l'Hyper-Dorien. On l'appelloit auffi quelquefois Mode Barbare, parce qu'il portoit le nom d'un Peuple Afiatique.

Euclyde diftingue deux Modes *Lydiens*. Celui-ci proprement dit, & un autre qu'il appelle *Lydien grave*, & qui eft le même que le Mode Éolien, du moins quant à fa fondamentale. (Voyez Mode.)

Le caractère du Mode *Lydien* étoit animé, piquant, trifte cependant, pahétique & propre à la molleffe; c'eft pourquoi Platon le bannit de fa République. C'eft fur ce Mode qu'Orphée apprivoifoit, dit-on, les bêtes mêmes, & qu'Amphion bâtit les murs de Thèbes. Il fut inventé, les uns difent, par cet Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope; d'autres, par Olympe, Myfien, difciple de Marfias; d'autres enfin, par Mélampides: & Pindare dit qu'il fut employé pour la premiere fois aux Noces de Niobé.

LYRIQUE. *adj.* Qui appartient à la Lyre. Cette épithète fe donnoit autrefois à la Poéfie faite pour être chantée & accompagnée de la Lyre ou Cithare par le Chanteur, comme les Odes & autres Chanfons, à la différence de la Poéfie dramatique & théâtrale, qui s'accompagnoit avec des Flûtes par d'autre que le Chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique au contraire à la fade Poéfie de nos Opéra, & par extenfion, à la Mufique dramatique & imitative du Théâtre. (Voyez Imitation.)

LYTIERSE. Chanfon des Moiffonneurs chez les anciens Grecs. (Voyez Chanson.)





M.

MA. Syllabe avec laquelle quelques Musiciens solfient le *mi* Bémol, comme ils solfient par *si* le *fa* Dièse. (Voyez Solfier.)

MACHICOTAGE. *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle, dans le Plain-Chant, certaines additions & compositions de Notes qui remplissent, par une marche Diatonique, les Intervalles de Tierces & autres. Le nom de cette manière de Chant vient de celui des Ecclésiastiques appellés *machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les Enfans de Chœur.

MADRIGAL. Sorte de Pièce de Musique travaillée & savante, qui étoit fort à la mode en Italie au seizième siècle, & même au commencement du précédent. Les *Madrigaux* se composoient ordinairement, pour la vocale, à cinq ou six Parties, toutes obligées, à cause des Fugues & Desseins dont ces Pièces étoient remplies : mais les Organistes composoient & exécutoient aussi des *Madrigaux* sur l'Orgue, & l'on prétend même que ce fut sur cet Instrument que le *Madrigal* fut inventé. Ce genre de Contrepoint qui étoient assujetti à des loix très-rigoureuses, portoit le nom de *style Madrigalesque.* Plusieurs Auteurs, pour y avoir excellé, ont immortalisé leurs noms dans les fastes de l'Art. Tels furent, entr'autres, *Luca Marentio*, *Luigi Prenestino*, *Pomponio Nenna*, *Tommaso Pecci*, & sur-tout le fameux Prince de *Venosa* dont les *Madrigaux*, pleins de science & de goût, étoient admirés par tous les Maîtres, & chantés par toutes les Dames.

MAGADISER. *v. n.* C'étoit, dans la Musique Grecque, chanter à l'Octave, comme, faisoient naturellement les voix des femmes & d'hommes mêlés ensemble; ainsi les Chants *Magadisés* étoient toujours des Antiphonies. Ce mot vient de *Magas*, Chevalet d'Instrument, &, par extension, Instrument à Cordes doubles, montées à l'Octave l'une de l'autre au moyen d'un Chevalet, comme aujourd'hui nos Clavecins.

MAGASIN. Hôtel de la dépendance de l'Opéra de Paris,

où logent les Directeurs & d'autres personnes attachées à l'Opéra, & dans lequel est un petit Théâtre appellé aussi *Magasin*, ou, *Théâtre du Magasin*, sur lequel se font les premières répétitions. C'est l'*Odéum* de la Musique Françoise. (Voyez Odéum.)

MAJEUR. *adj*. Les Intervalles susceptibles de variation sont appellés *Majeurs*, quand ils sont aussi grands qu'ils peuvent l'être sans devenir faux.

Les Intervalles appellés parfaits, tels que l'Octave, le Quinte & la Quarte, ne varient point & ne sont que *Justes*; si-tôt qu'on les altères ils sont *faux*. Les autres Intervalles peuvent, sans changer de nom, & sans cesser d'être justes, varier d'une certaine différence: quand cette différence peut être ôtée, ils sont *Majeurs*; *Mineurs*, quand elle peut être ajoûtée.

Ces Intervalles variables sont au nombre de cinq: savoir, le semi-Ton, le Ton, la Tierce, la Sixte & la Septième. A l'égard du Ton & du semi-Ton, leur différence du *Majeur* au Mineur ne sauroit s'exprimer en Notes, mais en nombres seulement. Le semi-Ton *Majeur* est l'Intervalle d'une Seconde mineure, comme de *si* à *ut*, ou de *mi* à *fa*, & son rapport est de 15 à 16. Le Ton *Majeur* est la différence de la Quarte à la Quinte, & son rapport est de 8 à 9.

Les trois autres Intervalles; savoir, la Tierce, la Sixte & la Septième, diffèrent toujours d'un semi-Ton du *Majeur* au mineur, & ces différences peuvent se noter. Ainsi la Tierce mineure a un Ton & demi, & la Tierce *Majeure* deux Tons.

Il y a quelques autres plus petites Intervalles, comme le Dièse & le Comma, qu'on distingue en Moindres, Mineurs, Moyens, *Majeurs* & Maximes; mais comme ces Intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres, ces distinctions sont inutiles dans la pratique.

Majeur se dit aussi du Mode, lorsque la Tierce de la Tonique est *Majeure*, & alors souvent le mot *Mode* ne fait que se sous-entendre. *Préluder en* Majeur, *passer du* Majeur *au Mineur*, &c. (Voyez Mode.)

MAIN HARMONIQUE. C'est le nom que donna l'Arétin à la Gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de ses Héxacordes, de ses six lettres & de ses six syllabes, avec les

cinq Tétracordes des Grecs. Il repréſenta cette Gamme ſous la figure d'une main gauche ſur les doigts de laquelle étoient marqués tous les ſons de la Gamme, tant par les lettres correſpondantes, que par les ſyllabes qu'il y avoit jointes, en paſſant, par la règle des Muances; d'un Tétracorde ou d'un doigt à l'autre, ſelon le lieu où ſe trouvoient les deux ſemi-Tons de l'Octave par le Béquarre ou par le Bémol; c'eſt-à-dire, ſelon que les Tétracordes étoient conjoints ou disjoints. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

MAÎTRE À CHANTER. Muſicien qui enſeigne à lire la Muſique vocale, & à chanter ſur la Note.

Les fonctions du *Maître à Chanter* ſe rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, eſt d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de Chant, ſoit par l'étendue, ſoit par la juſteſſe, ſoit par le tymbre, ſoit par la légereté, ſoit par l'art de renforcer & radoucir les Sons, & d'apprendre à les ménager & modifier avec tout l'art poſſible. (Voyez CHANT, VOIX.)

Le ſecond objet regarde l'étude des ſignes; c'eſt-à-dire, l'art de lire la Note ſur le papier, & l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité, qu'à l'ouverture du livre on ſoit en état de chanter toute ſorte de Muſique. (Voyez NOTE, SOLFIER.)

Une troiſième partie des fonctions du *Maître à Chanter* regarde la connoiſſance de la Langue, ſur-tout des Accens, de la quantité & de la meilleure manière de prononcer; parce que les défauts de la prononciation ſont beaucoup plus ſenſibles dans le Chant que dans la parole, & qu'une Vocale bien faite ne doit être qu'une manière plus énergique & plus agréable de marquer la Proſodie & les Accens. (Voyez ACCENT.)

MAÎTRE DE CHAPELLE. (Voyez MAÎTRE DE MUSIQUE.)

MAÎTRE DE MUSIQUE. Muſicien gagé pour compoſer de la Muſique & la faire exécuter. C'eſt le *Maître de Muſique* qui bat la Meſure & dirige les Muſiciens. Il doit ſavoir la compoſition, quoiqu'il ne compoſe pas toujours la Muſique qu'il fait exécuter. À l'Opéra de Paris, par exemple l'emploi de battre la Meſure eſt un office particulier; au lieu que la Muſique des Opéra eſt compoſée par

quiconque en a le talent & la volonté. En Italie, celui qui a composé un Opéra en dirige toujours l'exécution, non en battant la Mesure, mais au Clavecin. Ainsi l'emploi de *Maître de Musique* n'a guéres lieu que dans les Églises; aussi ne dit-on point en Italie, *Maître de Musique*, mais *Maître de Chapelle*: dénomination qui commence à passer aussi en France.

MARCHÉ. *s. f.* Air militaire qui se joue par des Instrumens de guerre & marque le mètre & la cadence de Tambours, laquelle est proprement la *Marche*.

Chardin dit qu'en Perse, quand on veut abattre des maisons, applanir un terrein, ou faire quelqu'autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on assemble les habitans de tout un quartier; qu'ils travaillent au son des Instrumens, & qu'ainsi l'ouvrage se fait avec beaucoup plus de zèle & de promptitude que si les Instrumens n'y étoient pas.

Le Maréchal de Saxe a montré, dans ses *Rêveries*, que l'effet des Tambours ne se bornoit pas non plus à un vain bruit sans utilité, mais que, selon que le mouvement en étoit plus vif ou plus lent, ils portoient naturellement le soldat à presser ou ralentir son pas: on peut dire aussi que les Airs des *Marches* doivent avoir différens caractères, selon les occasions où on les emploie; & c'est ce qu'on a dû sentir jusqu'à certain point, quand on les a distingués & diversifiés; l'un pour la Génerale, l'autre pour la *Marche*, l'autre pour la Charge, &c. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pû l'être. On s'est borné jusqu'ici à composer des Airs qui fissent bien sentir le mètre & la batterie des Tambours. Encore fort souvent les Airs des *Marches* remplissent-ils assez mal cet objet. Les troupes Françoises ayant peu d'Instrumens militaires pour l'Infanterie, hors les Fifres & les Tambours, ont aussi fort peu de *Marches*, & la plûpart très-mal faites; mais il y en a d'admirables dans les troupes Allemandes.

Pour exemple de l'accord de l'Air & de la *Marche*, je donnerai (*Pl.* C. *Fig.* 3.) la première partie de celle des Mousquetaires du Roi de France.

Il n'y a dans les troupes que l'Infanterie & la Cavalerie légère qui aient des *Marches*. Les Timbales de la Cavalerie n'ont point de *Marche* reglée; les Trompettes n'ont qu'un

qu'un Ton presque uniforme, & des Fanfares. (Voyez FANFARE.)

MARCHER. *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en Musique, & se dit de la succession des Sons ou des Accords qui se suivent dans certain ordre. *La Basse & le Dessus* Marchent *par mouvemens contraires*. Marche *de Basse*. Marcher *à contre-tems.*

MARTELLEMENT. *s. m.* Sorte d'agrément du Chant François. Lorsque descendant diatoniquement d'une Note sur une autre par un Trill, on appuie avec force le Son de la première Note sur la seconde, tombant ensuite sur cette seconde Note par un seul coup de gosier; on appelle cela faire un *Martellement*. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 13.)

MAXIME. *adj.* On appelle Intervalle *Maxime* celui qui est plus grand que le Majeur de la même espèce & qui ne peut se noter: car s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *Maxime*, mais *superflu*.

Le semi-Ton *Maxime* fait la différence du semi-Ton mineur au Ton majeur, & son rapport est de 25 à 27. Il y auroit entre l'*ut* Dièse & le *re* un semi-Ton de cette espèce, si tous les semi-Tons n'étoient pas rendus égaux ou supposés tels par le Tempérament.

Le Dièse *Maxime* est la différence du ton mineur au semi-ton *Maxime*, en rapport de 243 à 250.

Enfin le Comma *Maxime* ou Comma de Pythagore, est la quantité dont diffèrent entr'eux les deux termes les plus voisins d'une progression par Quintes, & d'une progression par Octaves; c'est-à-dire, l'excès de la douzième Quinte *si* Dièse sur la septième Octave *ut*; & cet excès, dans le rapport de 524288 à 531441, est la différence que le tempérament fait évanouir.

MAXIME. *s. f.* C'est une Note faite en quarré long horisontal avec une queue au côté droit, de cette manière ⊐, laquelle vaut huit Mesures à deux tems; c'est-à-dire, deux longues, & quelquefois trois, selon le Mode. (Voyez MODE.) Cette sorte de Note n'est plus d'usage depuis qu'on sépare les Mesures par des barres, & qu'on marque avec des liaisons les tenues ou continuités des Sons. (Voyez BARRES, MESURE.)

MEDIANTE. *s. f.* C'est la Corde ou la Note qui partage en deux tierces l'Intervalle de Quinte qui se trouve entre

la tonique & la Dominante. L'une de ces tierces est majeure, l'autre mineure, & c'est leur position relative qui détermine le Mode. Quand la tierce majeure est au grave, c'est-à-dire, entre la *Mediante* & la tonique, le Mode est majeur; quand la tierce majeure est à l'aigu & la mineure au grave, le Mode est mineur. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

MEDIATION. *f. f.* Partage de chaque verset d'un Pseaume en deux parties, l'une psalmodiée ou chantée par un côté du Chœur, & l'autre, par l'autre dans les Eglises Catholiques.

MEDIUM. *f. m.* Lieu de la Voix également distant de ses deux extrémités au grave & à l'aigu. Le haut est plus éclatant; mais il est presque toujours forcé: le bas est grave & majestueux; mais il est plus sourd. Un beau *Medium* auquel on suppose une certaine latitude donne les sons les mieux nourris, les plus mélodieux, & remplit le plus agréablement l'oreille. (Voyez SON.)

MELANGE. *f. m.* Une des Parties de l'ancienne Mélopée, apppelle *Agogé* par les Grecs, laquelle consiste à savoir entrelacer & mêler à propos les Modes & les Genres. (Voyez MÉLOPÉE.)

MELODIE. *f. f.* Succession de Sons tellement ordonnés selon les loix du Rhythme & de la Modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille; la Mélodie vocale s'appelle Chant; & l'Instrumentale, Symphonie.

L'idée du Rhythme entre nécessairement dans celle de la *Mélodie* : un Chant n'est un Chant qu'autant qu'il est mesuré; la même succession de Sons peut recevoir autant de caractères, autant de *Mélodies* différentes, qu'on peut la scander différemment; & le seul changement de valeur des Notes peut défigurer cette même succession au point de la rendre méconnoissable. Ainsi la *Mélodie* n'est rien par elle-même; c'est la Mesure qui la détermine, & il n'y a point de Chant sans le tems. On ne doit donc pas comparer la *Mélodie* avec l'Harmonie, abstraction faite de la Mésure dans toutes les deux : car elle est essentielle à l'une & non pas à l'autre.

La *Mélodie* se rapporte à deux principes différens, selon la manière dont on la considère. Prise par les rapports des Sons & par les règles du Mode, elle a son principe dans

l'Harmonie; puisque c'est une analyse harmonique qui donne les Degrés de la Gamme, les cordes du Mode, & les loix de la Modulation, uniques élémens du Chant. Selon ce principe, toute la force de la *Mélodie* se borne à flatter l'oreille par des Sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs : mais prise pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le cœur de divers sentimens, exciter & calmer les passions, opérer, en un mot, des effets moraux qui passent l'empire immédiat des sens, il lui faut chercher un autre principe, car on ne voit aucune prise par laquelle la seule Harmonie, & tout ce qui vient d'elle, puisse nous affecter ainsi.

Quel est ce sécond principe? Il est dans la Nature ainsi que le premier; mais pour l'y découvrir il faut une observation plus fine, quoique plus simple, & plus de sensibilité dans l'observateur. Ce principe est le même qui fait varier le Ton de la Voix, quand on parle, selon les choses qu'on dit & les mouvemens qu'on éprouve en les disant. C'est l'accent des Langues qui détermine la *Mélodie* de chaque Nation; c'est l'accent qui fait qu'on parle en chantant, & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, selon que la Langue a plus ou moins d'accent. Celle dont l'Accent est plus marqué doit donner une *Mélodie* plus vive & plus passionnée; celle qui n'a que peu ou point d'Accent ne peut avoir qu'une *mélodie* languissante & froide, sans caractère & sans expression. Voilà les vrais principes; tant qu'on en sortira & qu'on voudra parler du pouvoir de la Musique sur le cœur humain, on parlera sans s'entendre; on ne saura ce qu'on dira.

Si la Musique ne peint que par la *mélodie*, & tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute Musique qui ne chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une Musique imitative, &, ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux Accords, lasse bien-tôt les oreilles, & laisse toujours le cœur froid. Il suit encore que, malgré la diversité des Parties que l'Harmonie a introduites, & dont on abuse tant aujourd'hui, si-tôt que deux *mélodies* se font entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre & demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puissent être chacune séparément: d'où l'on peut juger avec quel goût les

Compositeurs François ont introduit à leur Opéra l'usage de faire servir un Air d'Accompagnement à un Chœur ou à un autre Air ; ce qui est comme si on s'avisoit de réciter deux discours à la fois, pour donner plus de force à leur éloquence. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.)

MÉLODIEUX. *adj.* Qui donne de la Mélodie. *Mélodieux*, dans l'usage, se dit des Sons agréables, des Voix sonores, des Chants doux & gracieux, *&c.*

MÉLOPÉE. *s. f.* C'étoit, dans l'ancienne Musique, l'usage régulier de toutes les Parties harmoniques ; c'est-à-dire, l'Art ou les règles de la composition du Chant, desquelles la pratique & l'effet s'appelloit *Mélodie.*

Les Anciens avoient diverses règles pour la manière de conduire le Chant par Degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en descendant. On en trouve plusieurs dans Aristoxène, lesquelles dépendent toutes de ce principe ; que, dans tout systême harmonique, le troisième ou le quatrième Son après le fondamental en doit toujours frapper la Quarte ou la Quinte, selon que les Tétracordes sont conjoints ou disjoints, différence qui rend un Mode authentique ou plagal, au gré du Compositeur. C'est le recueil de toutes ces règles qui s'appelle *Mélopée.*

La *mélopée* est composée de trois Parties ; savoir, la *Prise*, *Lepsis*, qui enseigne au Musicien en quel lieu de la Voix il doit établir son Diapason ; le *mélange*, *mixis*, selon lequel il entrelace ou mêle à propos les Genres & les Modes ; & l'*Usage*, *Chrèses*, qui se subdivise en trois autres Parties. La première, appellée *Euthia*, guide la marche du Chant, laquelle est, ou directe du grave à l'aigu ; ou renversée de l'aigu au grave ; ou mixte, c'est-à-dire, composée de l'une & de l'autre. La deuxième, appellée *Agogé*, marche alternativement par Degrés disjoints en montant, & conjoints en descendant, ou au contraire. La troisième, appellée *Petteïa*, par laquelle il discerne & choisit les Sons qu'il faut rejetter, ceux qu'il faut admettre, & ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Aristide Quintilien divise toute la *Mélopée* en trois espèces qui se rapportent à autant de Modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La première espèce étoit l'*Hypatoïde*, appellée ainsi de la Corde Hypate, la principale ou la plus basse, parce que le Chant régnant seu-

lement sur les Sons graves ne s'éloignoit pas de cette Corde, & ce Chant étoit approprié au Mode tragique. La seconde espéce étoit la *mésoïde*, de *mèse*, la Corde du milieu, parce que le Chant régnoit sur les Sons moyens, & celle-ci répondoit au Mode Nomique, consacré à Apollon. La troisième s'appelloit *Nétoïde*, de *Nete*, la dernière Corde ou la plus haute; son Chant ne s'étendoit que sur les Sons aigus & constituoit le Mode Dithyrambique ou Bachique. Ces Modes en avoient d'autres qui leur étoient subordonnés & varioient la *mélopée*; tels que l'Erotique ou amoureux, le Comique, l'Encômiaque destiné aux louanges.

Tous ces Modes étant propres à exciter ou calmer certaines passions, influoient beaucoup sur les mœurs; & par rapport à cette influence, la *mélopée* se partageoit encore en trois Genres; savoir: 1°. Le *Systaltique*, ou celui qui inspiroit les passions tendres & affectueuses, les passions tristes & capables de resserrer le cœur, suivant le sens du mot Grec: 2°. Le *diastaltique*, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentimens: 3°. L'*Euchastique* qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'ame à un état tranquille. La première espéce de *mélopée* convenoit aux Poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets & autres expressions semblables. La seconde étoit propre aux Tragédies, aux Chants de guerre aux sujets héroïques. La troisième aux Hymnes, aux louanges, aux instructions.

MELOS. *s. m.* Douceur du Chant. Il est difficile de distinguer dans les Auteurs Grecs le sens du mot *mélos* du sens du mot *mélodie*. Platon, dans son Protagoras, met le *mélos* dans le simple discours, & semble entendre par-là le Chant de la parole. Le *mélos* paroît être ce par quoi la *mélodie* est agréable. Ce mot vient de μέλι, *miel*.

MENUET. *s. m.* Air d'une Danse de même nom, que l'Abbé Brossard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette Danse est fort gaie & son mouvement est fort vîte. Mais au contraire le caractère du *menuet* est une élégante & noble simplicité; le mouvement est plus modéré que vîte, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danse usités dans nos bals est le *menuet*. C'est autre chose sur le Théâtre.

La Mesure du *menuet* est à trois Tems légers qu'on mar-

que par le 3 ſimple, ou par le $\frac{3}{4}$, ou par le $\frac{3}{8}$. Le nombre des Meſures de l'air dans chacune de ſes repriſes, doit être quatre ou un multiple de quatre; parce qu'il en faut autant pour achever le pas du *Menuet*; & le ſoin du Muſicien doit être de faire ſentir cette diviſion par des chûtes bien marquées, pour aider l'oreille du Danſeur & le maintenir en cadence.

MÉSE. *ſ. f.* Nom de la Corde la plus aiguë du ſecond Tétracorde des Grecs. (Voyez MÉSON.)

Mése ſignifie *moyenne*, & ce nom fut donné à cette Corde; non, comme dit l'Abbé Broſſard, parce qu'elle eſt commune ou mitoyenne entre les deux Octaves de l'ancien ſyſtême; car elle portoit ce nom bien avant que le ſyſtême eût acquis cette étendue: mais parce qu'elle formoit préciſément le milieu entre les deux premiers Tétracordes dont ce ſyſtême avoit d'abord été composé.

MÉSOIDE. *ſ. f.* Sorte de Mélopée dont les Chants rouloient ſur les Cordes moyennes, leſquelles s'appelloient auſſi *méſoïdes* de la Méſe ou du Tétracorde Méſon.

MÉSOIDES. Sons moyens, ou pris dans le Medium du ſyſtême. (Voyez MÉLOPÉE.)

MÉSON. Nom donné par les Grecs à leur ſecond Tétracorde, en commençant à compter du grave; & c'eſt auſſi le nom par lequel on diſtingue chacune de ſes quatre Cordes, de celles qui leur correſpondent dans les autres Tétracordes. Ainſi, dans celui dont je parle, la première Corde s'appelle *Hypate-méſon*; la ſeconde, *Parhypate méſon*; la troiſième, *Lichanos-méſon* ou *méſon-diatonos*; & la quatrième, *méſe*. (Voyez SYSTEME.)

Méſon eſt le génitif pluriel de *méſe*, *moyenne*, parce que le Tétracorde *méſon* occupe le milieu entre le premier & le troiſième, ou plûtôt parce que la Corde *meſe* donne ſon nom à ce Tétracorde dont elle forme l'extrémité aiguë. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 12.)

MÉSOPYCNI. *adj.* Les Anciens appelloient ainſi, dans les Genres épais, le ſecond Son de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *méſopycni* étoient cinq en nombre.) Voyez SON, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

MESURE. *ſ. f.* Diviſion de la durée ou du tems en pluſieurs parties égales, aſſez longues pour que l'oreille en puiſſe ſaiſir & ſubdiviſer la quantité, & aſſez courtes pour

qui l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, & qu'on en sente l'égalité.

Chacune de ces parties égales s'appelle aussi *mesure*; elles se subdivisent en d'autres aliquotes qu'on appelle Tems, & qui se marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voyez BATTRE LA MESURE.) La durée égale de chaque Tems ou de chaque *mesure* est remplie par plusieurs Notes qui passent plus ou moins vîte en proportion de leur nombre, & auxquelles on donne diverses figures pour marquer leurs différentes durées. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

Plusieurs, considérant le progrès de notre Musique, pensent que la *mesure* est de nouvelle invention, parce qu'un tems elle a été négligée. Mais au contraire, non-seulement les Anciens pratiquoient la *mesure*; ils lui avoient même donné des règles très-sévères & fondées sur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter sans *mesure* n'est pas chanter; & le sentiment de la *mesure* n'étant pas moins naturel que celui de l'Intonation, l'invention de ces deux choses n'a pû se faire séparément.

La *mesure* des Grecs tenoit à leur Langue; c'étoit la Poésie qui l'avoit donnée à la Musique; les *mesures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre : on n'auroit pas pû mesurer de la prose en Musique. Chez nous, c'est le contraire : le peu de prosodie de nos Langues fait que dans nos Chants la valeur des Notes détermine la quantité des syllabes; c'est sur la Mélodie qu'on est forcé de scander le discours; on n'apperçoit pas même si ce qu'on chante est vers ou pro se nos Poésies n'ayant plus de pieds, nos Vocales n'ont plus de *mesures*; le Chant guide & la parole obéit.

La *mesure* tomba dans l'oubli, quoique l'Intonation fût toujours cultivée, lorsqu'après les victoires des Barbares les Langues changèrent de caractère & perdirent leur Harmonie. Il n'est pas étonnant que le mètre, qui servoit à exprimer la *mesure* de la Poésie, fût négligé dans des tems où on ne la sentoit plus, & où l'on chantoit moins de vers que de prose. Les peuples ne connoissoient guère alors d'autre amusement que les cérémonies de l'Eglise, ni d'autre Musique que celle de l'Office, & comme cette Musique n'exigeoit pas la Régularité du Rhythmes, cette partie fut enfin tout-à-fait oubliée. Gui nota sa Musique avec des

points qui n'exprimoient pas des quantités différentes, & l'invention des Notes fut certainement postérieure à cet Auteur.

On attribue communément cette invention des diverses valeurs des Notes à Jean de Muris, vers l'an 1330. Mais le P. Mersenne le nie avec raison, & il faut n'avoir jamais lû les écrits de ce Chanoine pour soutenir une opinion qu'ils démentent si clairement. Non-seulement il compare les valeurs que les Notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de son tems, & dont il ne se donne point pour l'Auteur; mais même il parle de la *mesure*, & dit que les Modernes, c'est-à-dire, ses contemporains, la ralentissent beaucoup, *& moderni nunc morosâ multùm utuntur mensurâ*; ce qui suppose évidemment que la *mesure*, & par conséquent les valeurs des Notes, étoient connues & usitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la Musique du tems de cet Auteur, pourront consulter son Traité manuscrit, intitulé *Speculum musicæ*, qui est à la Bibliotheque du Roi de France, numero 7207, page 280, & suivantes.

Les premiers qui donnèrent aux Notes quelques règles de quantité, s'attachèrent plus aux valeurs ou durées relatives de ces Notes qu'à la *mesure* même ou au caractère du mouvement; de sorte qu'avant la distinction des différentes *mesures*, il y avoit des Notes au moins de cinq valeurs différentes; savoir, la Maxime, la Longue, la Brève, la semi-Brève & la Minime, que l'on peut voir à leurs mots. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on trouve toutes ces différentes valeurs, & même davantage, dans les manuscrits de Machault, sans y trouver jamais aucun signe de *mesure*.

Dans la suite les rapports en valeur d'une de ces Notes à l'autre dépendirent du Tems, de la Prolation, du Mode. Par le Mode on déterminoit le rapport de la Maxime à la Longue, ou de la Longue à la Brève; par le Tems, celui de la Longue à la Brève, ou de la Brève à la semi-Brève; & par la Prolation, celui de la Brève à la semi-Brève, ou de la semi-Brève à la Minime. (Voyez Mode, Prolation, Tems.) En général, toutes ces différentes modifications se peuvent rapporter à la *mesure* double ou à la me-

ſure triple ; c'eſt-à-dire , à la diviſion de chaque valeur entière en deux ou en trois tems égaux.

Cette manière d'exprimer le tems ou la Meſure des Notes changea entièrement durant le cours du dernier ſiècle. Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque *Meſure* entre deux barres, il fallut néceſſairement proſcrire toutes les eſpèces de Notes qui renfermoient pluſieurs *Meſures*. La *Meſure* en devint plus claire , les Partitions mieux ordonnées , & l'exécution plus facile ; ce qui étoit fort néceſſaire pour compenſer les difficultés que la Muſique acquéroit en devenant chaque jour plus compoſée. J'ai vû d'excellens Muſiciens fort embarraſſés d'exécuter bien en *Meſure* des Trio d'Orlande & de Claudin , Compoſiteurs du tems de Henri III.

Juſques-là la raiſon triple avoit paſſé pour la plus parfaite : mais la double prit enfin l'aſcendant , & le C , ou la *Meſure* à quatre tems , fut priſe pour la baſe de toutes les autres. Or , la *Meſure* à quatre tems ſe réſout toujours en *Meſure* à deux tems ; ainſi c'eſt proprement à la *Meſure* double qu'on fait rapporter toutes les autres , du moins quant aux valeurs des Notes & aux ſignes des *Meſures*.

Au lieu donc des Maximes , Longues , Brèves , ſemi-Brèves , *&c.* on ſubſtitua les Rondes , Blanches , Noires , Croches , doubles & triples-Croches , *&c.* qui toutes furent priſes en diviſion ſous-double. De ſorte que chaque eſpèce de Note valoit préciſément la moitié de la précédente. Diviſion manifeſtement inſuffiſante ; puiſqu'ayant conſervé la *Meſure* triple auſſi-bien que la double ou quadruple , & chaque Tems pouvant être diviſé comme chaque *Meſure* en raiſon ſous-double ou ſous-triple , à la volonté du Compoſiteur , il falloit aſſigner , ou plûtôt conſerver aux Notes , des diviſions répondantes à ces deux raiſons.

Les Muſiciens ſentirent bien-tôt le défaut ; mais au lieu d'établir une nouvelle diviſion , ils tâchèrent de ſuppléer à cela par quelque ſigne étranger : ainſi ne pouvant diviſer une Blanche en trois parties égales , ils ſe ſont contentés d'écrire trois Noires , ajoûtant le chiffre 3 ſur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode , & pour tendre des pièges plus ſûrs à ceux qui ont à lire leur Muſique , ils prennent le parti de ſupprimer le 3 ou même

le 6 ; en ſorte que, pour ſavoir ſi la diviſion eſt double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les Notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre Muſique que deux ſortes de *Meſures*, on y a fait tant de diviſions, qu'on en peut compter au moins de ſeize eſpèces, dont voici les ſignes :

2 ou ₵. $\frac{2}{4}$. $\frac{6}{4}$. $\frac{6}{8}$. $\frac{6}{16}$. 3. $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{9}{4}$. $\frac{3}{8}$. $\frac{9}{8}$. $\frac{3}{16}$. C. $\frac{12}{4}$. $\frac{12}{8}$. $\frac{12}{16}$.

(Voyez les exemples, *Planche* B. *Fig.* 1.)

De toutes ces *Meſures*, il y en a trois qu'on appelle ſimples, parce qu'elles n'ont qu'un ſeul chiffre ou ſigne ; ſavoir, le 2 ou ₵, le 3, & le C ou quatre Tems. Toutes les autres qu'on appelle doubles, tirent leur dénomination & leurs ſignes de cette dernière ou de la Note ronde qui la remplit ; en voici la règle :

Le chiffre inférieur marque un nombre de Notes de valeur égale, faiſant enſemble la durée d'une Ronde ou d'une *Meſure* à quatre Tems.

Le chiffre ſupérieur montre combien il faut de ces mêmes Notes pour remplir chaque *Meſure* de l'Air qu'on va noter.

Par cette règle on voit qu'il faut trois Blanches pour remplir une *Meſure* au ſigne $\frac{3}{2}$; deux Noires pour celle au ſigne $\frac{2}{4}$; trois Croches pour celle au ſigne $\frac{3}{8}$, *&c.* Tout cet embarras de chiffres eſt mal entendu ; car pourquoi ce rapport de tant de différentes *Meſures* à celle de quatre tems, qui leur eſt ſi peu ſemblable ? ou pourquoi ce rapport de tant de diverſes Notes à une Ronde, dont la durée eſt ſi peu déterminée ? Si tous ces ſignes ſont inſtitués pour marquer autant de différentes ſortes de *Meſures*, il y en a beaucoup trop ; & s'ils le ſont pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y en a pas aſſez ; puiſque, indépendamment de l'eſpèce de *Meſure* & de la diviſion des tems, on eſt preſque toujours contraint d'ajoûter un mot au commencement de l'Air pour déterminer le Tems.

Il n'y a réellement que deux ſortes de *Meſures* dans notre Muſique ; ſavoir à deux & trois Tems égaux. Mais

comme chaque Tems, ainsi que chaque *Mesure*, peut se diviser en deux ou en trois parties égales, cela fait une subdivision qui donne quatre espèces de *Mesures* en tout ; nous n'en avons pas davantage.

On pourroit cependant en ajoûter une cinquième, en combinant les deux premières en une *Mesure* à deux Tems inégaux, l'un composé de deux Notes & l'autre de trois. On peut trouver, dans cette *Mesure*, des Chants très-bien cadencés, qu'il seroit impossible de noter par les *Mesures* usitées. J'en donne un exemple dans la Planche B. Fig. X. Le Sieur Adolphati fit à Gènes, en 1750, un essai de cette *Mesure* en grand Orchestre dans l'Air *se la sorte mi condanna* de son Opéra d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet & fut applaudi. Malgré cela, je n'apprends pas que cet exemple ait été suivi.

MESURÉ. *part.* Ce mot répond à l'Italien à *tempo* ou *à Batuta*, & s'emploie, sortant d'un Récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en *Mesure*.

MÉTRIQUE. *adj.* La *Musique Métrique*, selon Aristide Quintilien, est la partie de la Musique en général qui a pour objet les Lettres, les Syllabes, les Pieds, les Vers, & le Poëme ; & il y a cette différence entre la *Métrique* & la *Rhythmique*, que la première ne s'occupe que de la forme des Vers ; & la séconde, de celle des Pieds qui les composent : ce qui peut même s'appliquer à la Prose. D'où il suit que les Langues modernes peuvent encore avoir une *Musique Métrique*, puisqu'elles ont une Poésie ; mais non pas une *Musique Rhythmique*, puisque leur Poésie n'a plus de Pieds. (Voyez RHYTHME.)

MEZZA-VOCE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MEZZO-FORTE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MI. La troisième des six syllabes inventées par Gui Arétin, pour nommer ou solfier les Notes, lorsqu'on ne joint pas la parole au Chant. (Voyez E SI MI, GAMME.)

MINEUR. *adj.* Nom que portent certains Intervalles, quand ils sont aussi petits qu'ils peuvent l'être sans devenir faux. (Voyez MAJEUR, INTERVALLE.)

Mineur se dit aussi du Mode, lorsque la Tierce de la Tonique est *Mineure*. (Voyez MODE.)

MINIME. *adj.* On appelle Intervalle *Minime* ou *Moindre*, celui qui est plus petit que le Mineur de même espèce,

& qui ne peut ſe noter ; car s'il pouvoit ſe noter, il ne s'appelleroit pas *Minime* ; mais *Diminué*.

Le ſemi-Ton *Minime* eſt la différence du ſemi-Ton Maxime au ſemi-Ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. (Voyez SEMI-TON.)

MINIME, *ſubſt. fém.* par rapport à la durée ou au tems, eſt dans nos anciennes Muſiques la note qu'aujourd'hui nous appellons Blanche. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

MIXIS. *ſ. f. Mélange.* Une des Parties de l'ancienne Mélopée, par laquelle le Compoſiteur apprend à bien combiner les Intervalles & à bien diſtribuer les Genres & les Modes ſelon le caractère du Chant qu'il s'eſt propoſé de faire. (Voyez MÉLOPÉE.)

MIXO-LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Muſique, appellé autrement *Hyper-Dorien.* (Voyez ce mot.) Le Mode *Mixo-Lydien* étoit le plus aigu des ſept auxquels Ptolomée avoit réduit tous ceux de la Muſique des Grecs. (Voyez MODE.)

Ce Mode eſt affectueux, paſſionné, convenable aux grands mouvemens, & par cela même à la Tragédie. Ariſtoxène aſſure que Sapho en fut l'inventrice ; mais Plutarque dit que d'anciennes Tables attribuent cette invention à Pytoclide : il dit auſſi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit ſervi, & qui avoit introduit dans la Muſique l'uſage de ſept Cordes ; c'eſt-à-dire une Tonique ſur la ſeptième Corde.

MIXTE. *adj.* On appelle Modes *Mixtes* ou Connexes dans le Plain-Chant, les Chants dont l'étendue excède leur Octave & entre d'un Mode dans l'autre, participant ainſi de l'Authente & du Plagal. Ce mélange ne ſe fait que des Modes compairs, comme du premier Ton avec le ſecond, du troiſième avec le quatrième ; en un mot, du Plagal avec ſon Authente, & réciproquement.

MOBILE. *adj.* On appelloit *Cordes Mobiles* ou *Sons Mobiles* dans la Muſique Grecque les deux Cordes moyennes de chaque Tétracorde, parce qu'elles s'accordoient différemment ſelon les Genres, à la différence des deux Cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appelloient Cordes ſtables. (Voyez TÉTRACORDE, GENRE, SON.)

MODE. *ſ. m.* Diſpoſition réguliere du Chant & de l'Accompagnement, relativement à certains Sons princi-

paux ſur leſquels une Pièce de Muſique eſt conſtituée, & qui s'appellent les Cordes eſſentielles du *Mode*.

Le *Mode* diffère du Ton, en ce que celui-ci n'indique que la Corde ou le lieu du ſyſtême qui doit ſervir de baſe au Chant, & le *Mode* détermine la Tierce & modifie toute l'Echelle ſur ce Son fondamental.

Nos *Modes* ne ſont fondés ſur aucun caractère de ſentiment comme ceux des Anciens, mais uniquement ſur nôtre ſyſtême Harmonique. Les Cordes eſſentielles au *Mode* ſont au nombre de trois, & forment enſemble un Accord parfait: 1°. La Tonique, qui eſt la Corde fondamentale du Ton & du *Mode*. (Voyez Ton & Tonique.) 2°. La Dominante à la Quinte de la Tonique. (Voyez Dominante.) 3°. Enfin la Médiante qui conſtitue proprement le *mode*, & qui eſt à la Tierce de cette même Tonique. (Voyez Médiante.) Comme cette Tierce peut être de deux eſpèces, il y a auſſi deux *modes* différens. Quand la Médiante fait Tierce majeure avec la Tonique, le *mode* eſt majeur; il eſt mineur, quand la Tierce eſt mineure.

Le *mode* majeur eſt engendré immédiatement par la réſonnance du corps ſonore qui rend la Tierce majeure du Son fondamental: mais le *mode* mineur n'eſt point donné par la Nature; il ne ſe trouve que par analogie & renverſement. Cela eſt vrai dans le ſyſtême de M. Tartini, ainſi que dans celui de M. Rameau.

Ce dernier Auteur dans ſes divers ouvrages ſucceſſifs a expliqué cette origine du *mode* mineur de différentes manières, dont aucune n'a contenté ſon Interprète M. d'Alembert. C'eſt pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine ſur un autre principe que je ne puis mieux expoſer qu'en tranſcrivant les propres termes de ce grand Géomètre.

„ Dans le Chant *ut mi ſol* qui conſtitue le *mode* majeur, „ les Sons *mi* & *ſol* ſont tels que le Son principal *ut* les fait „ réſonner tous deux; mais le ſecond Son *mi* ne fait point „ réſonner *ſol* qui n'eſt que ſa Tierce mineure.

„ Or, imaginons qu'au lieu de ce Son *mi* on place entre „ les Sons *ut* & *ſol* un autre Son qui ait, ainſi que le Son „ *ut*, la propriété de faire réſonner *ſol*, & qui ſoit pour„ tant différent d'*ut*; ce Son qu'on cherche doit être tel „ qu'il ait pour Dix-ſeptième majeure le Son *ſol* ou l'une

„ des Octaves de *sol* : par conséquent le Son cherché doit „ être à la Dix-septième majeure au-dessous de *sol*, ou, „ ce qui revient au même, à la Tierce majeure au-dessous „ de ce même Son *sol*. Or, le Son *mi* étant à la Tierce „ mineure au-dessous de *sol*, & la Tierce majeure étant „ d'un semi-Ton plus grande que la Tierce mineure, il „ s'ensuit que le Son qu'on cherche sera d'un semi-Ton „ plus bas que le *mi*, & sera par conséquent *mi* Bémol.

„ Ce nouvel arrangement, *ut*, mi Bémol, *sol*, dans „ lequel les Sons *ut* & *mi* Bémol font l'un & l'autre résonner *sol*, sans que *ut* fasse résonner *mi* Bémol, n'est pas, „ à la vérité, aussi parfait que le premier arrangement *ut*, „ *mi*, *sol*; parce que dans celui-ci les deux Sons *mi* & *sol* „ sont l'un & l'autre engendrés par le Son principal *ut*, au „ lieu que dans l'autre le Son *mi* Bémol n'est pas engendré „ par le Son *ut* : mais cet arrangement *ut*, *mi* Bémol, *sol*, „ est aussi dicté par la Nature, quoique moins immédiatement que le premier; & en effet l'expérience prouve „ que l'oreille s'en accommode à-peu-près aussi bien.

„ Dans ce Chant *ut*, *mi* Bémol, *sol*, *ut*, il est évident „ que la Tierce d'*ut* à *mi* Bémol est mineure; & telle est „ l'origine du genre ou *Mode* appellée *Mineur.* " *Elémens de Musique*, *pag.* 22.

Le *Mode* une fois déterminé, tous les Sons de la Gamme prennent un nom relatif au fondamental, & propre à la place qu'ils occupent dans ce *Mode*-là. Voici les noms de toutes les Notes rélativement à leur *Mode*, en prenant l'Octave d'*ut* pour exemple du *Mode* majeur, & celle de *la* pour exemple du *Mode* mineur.

Majeur.	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Ut*.
Mineur.	*La*	*Si*	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*.
	Tonique.	Seconde Note.	Médiante.	Quatrième Note, ou Sous-Dominante.	Dominante.	Sixième Note, ou Sus-Dominante.	Septième Note.	Octave.

Il faut remarquer que quand la septième Note n'est qu'à

un ſemi-ton de l'Octave, c'eſt-à-dire, quand elle fait la tierce majeure de la Dominante, comme le *ſi* naturel en majeur, ou le *ſol* Dièſe en mineur, alors cette ſeptième Note s'appelle Note ſenſible, parce qu'elle annonce la tonique & fait ſentir le ton.

Non-ſeulement chaque Degré prend le nom qui lui convient, mais chaque Intervalle eſt déterminé relativement au *Mode*. Voici les règles établies pour cela.

1°. La ſeconde Note doit faire ſur la tonique une Seconde majeure, la quatrième & la Dominante une Quarte & une Quinte juſtes; & cela également dans les deux *Modes*.

2°. Dans le *Mode* majeur, la Médiante ou tierce, la Sixte & la Septième de la tonique doivent toujours être majeures; c'eſt le caractère du *Mode*. Par la même raiſon ces trois Intervalles doivent être mineurs dans le *Mode* mineur; cependant, comme il faut qu'on y apperçoive auſſi la Note ſenſible, ce qui ne peut ſe faire ſans fauſſe relation tandis que la ſixième Note reſte mineure; cela cauſe des exceptions auxquelles on a égard dans le Cours de l'Harmonie & du Chant: mais il faut toujours que la Clef avec ſes tranſpoſitions donne tous les Intervalles déterminés par rapport à la tonique ſelon l'eſpèce du *Mode*: on trouvera au mot *Clef* une règle générale pour cela.

Comme toutes les Cordes naturelles de l'Octave d'*ut* donnent relativement à cette tonique tous les Intervalles preſcrits pour le *Mode* majeur, & qu'il en eſt de même de l'Octave de *la* pour le *Mode* mineur; l'exemple précédent, que je n'ai propoſé que pour les noms des Notes, doit ſervir auſſi de formule pour la règle des Intervalles dans chaque *Mode*.

Cette règle n'eſt point, comme on pourroit le croire, établie ſur des Principes purement arbitraires: elle a ſon fondement dans la génération harmonique, au moins juſqu'à certain point. Si vous donnez l'Accord parfait majeur à la tonique, à la Dominante, & à la ſous-Dominante, vous aurez tous les Sons de l'Échelle Diatonique pour le *mode* majeur: pour avoir celle du *Mode* mineur, laiſſant toujours la tierce majeure à la Dominante, donnez la tierce mineure aux deux autres Accords. Telle eſt l'analogie du Mode.

Comme ce mélange d'Accords majeurs & mineurs introduit en *mode* mineur une fausse relation entre la sixième Note & la Note sensible, on donne quelquefois, pour éviter cette fausse relation, la Tierce majeure à la quatrième Note en montant, ou la Tierce mineure à la Dominante en descendant, surtout par renversement; mais ce sont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *modes*, comme on vient de le voir : mais comme il y a douze Sons fondamentaux qui donnent autant de Tons dans le systême, & que chacun de ces Tons est susceptible du *mode* majeur & du *mode* mineur, on peut composer en vingt- quatre *modes* ou manières; *maneries*, disoient nos vieux Auteurs en leur Latin. Il y en a même trente-quatre possibles dans la manière de Noter : mais dans la pratique on en exclud dix, qui ne sont au font que la répétition de dix autres, sous des relations beaucoup plus difficiles, où toutes les Cordes changeroient de noms, & où l'on auroit peine à se reconnoître. Tels sont les *modes* majeurs sur les Notes dièsées, & les *modes* mineurs sur les Bémols. Ainsi, au lieu de composer en *sol* Dièse Tierce majeure, vous composerez en *la* Bémol qui donne les mêmes touches; & au lieu de composer en *re* Bémol mineur, vous prendrez *ut* Dièse par la même raison; savoir, pour éviter d'un côté un F double Dièse, qui deviendroit un G naturel; & de l'autre un B double Bémol, qui deviendroit un A naturel.

On ne reste pas toujours dans le Ton ni dans le *mode* par lequel on a commencé un Air; mais, soit pour l'expression, soit pour la variété, on change de Ton & de *mode*, selon l'analogie harmonique; revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle *moduler*.

De-là naît une nouvelle distinction du *mode* en *principal* & *relatif*; le principal est celui par lequel commence & finit la Pièce; les relatifs sont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la Modulation. (Voyez MODULATION.)

Le Sieur Blainville, savant Musicien de Paris, proposa en 1751, l'essai d'un troisième *mode* qu'il appelle *mode mixte*, parce qu'il participe à la Modularion des deux autres ou plûtôt qu'il en est composé; mélange que l'Auteur

ne

ne regarde point comme un inconvénient, mais plûtôt comme un avantage & une ſource de variété & de liberté dans les Chants & dans l'Harmonie.

Ce nouveau *Mode* n'étant point donné par l'analyſe de trois Accords comme les deux autres, ne ſe détermine pas comme eux par des Harmoniques eſſentiels au *Mode*, mais par une Gamme entière qui lui eſt propre, tant en montant qu'en deſcendant; en ſorte que dans nos deux *Modes* la Gamme eſt donnée par les Accords, & que dans le *Mode* mixte les Accords ſont donnés par la Gamme.

La formule de cette Gamme eſt dans la ſucceſſion aſcendante & deſcendante des Notes ſuivantes:

Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi;

dont la différence eſſentielle eſt, quant à la Mélodie, dans la poſition des deux ſemi-Tons, dont le premier ſe trouve entre la Tonique & la ſeconde Note, & l'autre entre la cinquième & la ſixième; &, quand à l'Harmonie, en ce qu'il porte ſur ſa Tonique la Tierce mineure, en commençant, & majeure en finiſſant, comme on peut le voir, (*Pl.* L. *Fig.* 5.) dans l'Accompagnement de cette Gamme, tant en montant qu'en deſcendant, tel qu'il a été donné par l'Auteur, & exécuté au Concert Spirituel le 30 Mai 1751.

On objecte au Sieur de Blainville que ſon *Mode* n'a ni Accord, ni Corde eſſentielle, ni Cadence qui lui ſoit propre, & le diſtingue ſuffiſamment des *Modes* majeur ou mineur. Il répond à cela que la différence de ſon *Mode* eſt moins dans l'Harmonie que dans la Mélodie, & moins dans le *Mode* même que dans la Modulation; qu'il eſt diſtingué dans ſon commencement du *Mode* majeur, par ſa Tierce mineure, & dans ſa fin du *Mode* mineur par ſa Cadence plagale. A quoi l'on réplique qu'une Modulation qui n'eſt pas excluſive ne ſuffit pas pour établir un *Mode*; que la ſienne eſt inévitable dans les deux autres *Modes*, ſurtout dans le mineur; &, quant à ſa Cadence plagale, qu'elle a lieu néceſſairement dans le même *Mode* mineur toutes les fois qu'on paſſe de l'Accord de la Tonique à celui de la Dominante, comme cela ſe pratiquoit jadis, même ſur les finales dans les *Modes* plagaux & dans le Ton du

Quart. D'où l'on conclut que Son *Mode* mixte est moins une espèce particuliere qu'une dénomination nouvelle à des manières d'entrelacer & combiner les *Modes* majeur & mineur, aussi anciennes que l'Harmonie, pratiquées de tous les tems : & cela paroît si vrai que même en commençant sa Gamme, l'Auteur n'ose donner ni la Quinte ni la Sixte à sa Tonique, de peur de déterminer une Tonique en *Mode* mineur par la première, ou une Médiante en *Mode* majeur par la seconde. Il laisse l'équivoque en ne remplissant pas son Accord.

Mais quelque objection qu'on puisse faire contre le *Mode* mixte dont on rejette plûtôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la manière dont l'Auteur l'établit & le traite, ne le fasse connoître pour un homme d'esprit & un Musicien très-versé dans les principes de son Art.

Les Anciens diffèrent prodigieusement entr'eux sur les définitions, les divisions, & les noms de leurs Tons ou *Modes*. Obscurs sur toutes les parties de leur Musique, ils sont presque inintelligibles sur celle-ci. Tous conviennent à la vérité qu'un *Mode* est certain systême ou une constitution de Sons, & il paroît que cette constitution n'est autre chose en elle-même qu'une certaine Octave remplie de tous les Sons intermédiaires, selon le Genre. Euclide & Ptolomée semblent la faire consister dans les diverses positions des deux semi-Tons de l'Octave, relativement à la Corde principale du *Mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit Tons du Plain-Chant : mais le plus grand nombre paroît mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le Diapason du *Mode* dans le systême général ; c'est-à-dire, en ce que la Base ou Corde principale du *Mode* est plus aiguë ou plus grave, étant prise en divers lieu du systême, toutes les Cordes de la Série gardant toujours un même rapport avec la fondamentale, & & parconséquent changeant d'Accord à chaque *Mode* pour conserver l'analogie de ce rapport : telle est la différence des Tons de notre Musique.

Selon le premier sens, il n'y auroit que sept *Modes* possibles dans le systême Diatonique ; & en effet, Ptolomée n'en admet pas davantage : car il n'y a que sept manières de varier la position des deux semi-Tons relativement au Son fondamental, en gardant toujours entre ces deux

ſemi-Tons l'Intervalle preſcrit. Selon le ſecond ſens, il y auroit autant de *Modes poſſibles* que de Sons, c'eſt-à-di e une infinité; mais ſi l'on ſe renferme de même dans le ſyſtême Diatonique, on n'y en trouvera non plus que ſept, à moins qu'on ne veuille prendre pour de nouveaux *Modes* ceux qu'on établiroit à l'Octave des premiers.

En combinant enſemble ces deux manières, on n'a encore beſoin que de ſept *Modes*; car ſi l'on prend ces *Modes* en divers lieux du ſyſtême, on trouve en même tems les Sons fondamentaux diſtingués du grave à l'aigu, & les deux ſemi-Tons différemment ſitués relativement au Son principal.

Mais outre ces *Modes* on en peut former pluſieurs autres, en prennant dans la même Série & ſur le même Son fondamental différens Sons pour les Cordes eſſentielles du *Mode*: par exemple, quand on prend pour Dominante la Quinte du Son principal, le *Mode* eſt Authentique: il eſt Plagal, ſi l'on choiſit la Quarte; & ce ſont proprement deux *Modes* différens ſur la même fondamentale. Or, comme pour conſtituer un *Mode* agréable, il faut, diſent les Grecs, que la Quarte & la Quinte ſoient juſtes, ou du moins une des deux, il eſt évident qu'on n'a dans l'étendue de l'Octave que cinq Sons fondamentaux ſur chacun deſquels on puiſſe établir un *mode* Authentique & un Plagal. Outre ces dix *modes* on en trouve encore deux, l'un Authentique qui ne peut fournir de Plagal, parce que ſa Quarte fait le Triton; l'autre Plagal qui ne peut fournir d'Authentique, parce que ſa Quinte eſt fauſſe. C'eſt peut-être ainſi qu'il faut entendre un paſſage de Plutarque où la Muſique ſe plaint que Phrynis l'a corrompue en voulant tirer de cinq Cordes, ou plûtôt de ſept, douze Harmonies différentes.

Voilà donc douze *modes* poſſibles dans l'étendue d'une Octave ou de deux Tétracordes disjoints: que ſi l'on vient à conjoindre les deux Tétracordes, c'eſt-à-dire, à donner un Bémol à la Septième en retranchant l'Octave; ou ſi l'on diviſe les *Tons* entiers par les Intervalles Chromatiques, pour y introduire de nouveaux *modes* intermédiaires; ou ſi, ayant ſeulement égard aux différences du grave à l'aigu, on place d'autres *modes* à l'Octave des précédens; tout cela fournira divers moyens de multiplier le nombre des *modes* beaucoup au-delà de douze. Et ce ſont-là les

ſeules manières d'expliquer les divers nombres de *Modes* admis ou rejettés par les Anciens en divers tems.

L'ancienne Muſique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du Tétracorde, du Pentacorde, de l'Hexacorde, de l'Eptacorde & de l'Octacorde, on n'y admit premièrement que trois *Modes* dont les fondamentales étoient à un *Ton* de diſtance l'une de l'autre. Le plus grave de trois s'appelloit le *Dorien*; le *Phrygien* tenoit le milieu; le plus aigu étoit le *Lydien*. En partageant chacun de ces *Tons* en deux Intervalles, on fit place à deux autres *Modes*, l'Ionien & l'Éolien, dont le premier fut inſéré entre le Dorien & le Phrygien, & le ſecond entre le Phrygien & le Lydien.

Dans la ſuite le ſyſtême s'étant étendu à l'aigu & au grave, les Muſiciens établirent, de part & d'autre, de nouveaux *Modes* qui tiroient leur dénomination des cinq premiers, en y joignant la prépoſition *Hyper*, *ſur*, pour ceux d'en-haut, & la prépoſition *Hypo*, *ſous*, pour ceux d'en-bas. Ainſi le *Mode* Lydien étoit ſuivi de l'Hyper-Dorien, de l'Hyper-Ionien, de l'Hyper-Phrygien, de l'Hyper-Eolien, & de l'Hyper-Lydien en montant; & après le *Mode* Dorien venoient l'Hypo-Lydien, l'Hypo-Éodien, l'Hypo-Phrygien, l'Hypo-Ionien, & l'Hypo-Dorien en deſcendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *Modes* dans Alypius, Auteur Grec. Voyez (*Planche* E) leur ordre & leurs Intervalles exprimés par les noms des Notes de notre Muſique. Mais il faut remarquer que l'Hypo-Dorien étoit le ſeul *Mode* qu'on exécutoit dans toute ſon étendue : à meſure que les autres s'élevoient, on en retranchoit des Sons à l'aigu pour ne pas excéder la portée de la Voix. Cette obſervation ſert à l'intelligence de quelques paſſages des Anciens, par leſquels ils ſemblent dire que les *Modes* les plus graves avoient un Chant plus aigu; ce qui étoit vrai, en ce que ces Chants s'élevoient davantage au-deſſus de la Tonique. Pour n'avoir pas connu cela, le *Doni* s'eſt furieuſement embarraſſé dans ces apparentes contradictions.

De tous ces *Modes*, Platon en rejettoit pluſieurs, comme capables d'altérer les mœurs. Ariſtoxène, au rapport d'Euclide, en admettoit ſeulement treize, ſupprimant les deux plus élevés; ſavoir l'Hyper-Eolien & l'Hyper-Lydien.

Mais dans l'ouvrage qui nous reste d'Aristoxène il en nomme seulement six, sur lesquels il rapporte les divers sentimens qui regnoient déja de son tems.

Enfin Ptolomée réduisoit le nombre de ces *Modes* à sept; disant que les *Modes* n'étoient pas introduits dans le dessein de varier les Chants selon le grave & l'aigu; car il est évident qu'on auroit pû les multiplier fort au-delà de quinze: mais plûtôt afin de faciliter le passage d'un *Mode* à l'autre par des Intervalles consonnans & faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *Modes* dans l'espace d'une Octave dont le *Mode* Dorien faisoit comme le centre: en sorte que le Mixo-Lydien étoit une Quarte au-dessus, & l'Hypo-Dorien une Quarte au-dessous; le Phrygien, une Quinte au-dessus de l'Hypo-Dorien; l'Hypo-Phrygien, une Quarte au-dessous du Phrygien; & le Lydien, une Quinte au-dessus de l'Hypo-Phrygien: d'où il paroît, qu'à compter de l'Hypo-Dorien, qui est le *Mode* le plus bas, il y avoit jusqu'à l'Hypo-Phrygien l'Intervalle d'un *Ton*; de l'Hypo-Phrygien à l'Hypo-Lydien, un autre *Ton*; de l'Hypo-Lydien au Dorien, un semi-*Ton*; de celui-ci au Phrygien, un *Ton*; du Phrygien au Lydien encore un *Ton*; & du Lydien au Mixo-Lydien, un semi-*Ton*: ce qui fait l'étendue d'une Septième, en cet ordre:

1.... *Fa*.... Mixo-Lydien.
2.... *Mi*.... Lydien.
3.... *Re*.... Phrygien.
4.... *Ut*.... Dorien.
5.... *Si*.... Hypo-Lydien.
6.... *La*.... Hypo-Phrygien.
7.... *Sol*.... Hypo-Dorien.

Ptolomée retranchoit tous les autres *Modes*, prétendant qu'on n'en pouvoit placer un plus grand nombre dans le systême diatonique d'une Octave, toutes les Cordes qui

la composoient se trouvant employées. Ce sont ces sept *Modes* de Ptolomée, qui, en y joignant l'Hipo-mixo-Lydien, ajoûté, dit-on, par l'Arétin, font aujourd'hui les huit Tons du Plain-Chant. (Voyez Tons de l'Église.)

Telle est la notion la plus claire qu'on peut tirer des Tons ou *Modes* de l'ancienne Musique, en tant qu'on les regardoit comme ne différant entr'eux que du grave à l'aigu ; mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractèrisoient plus particulièrement quant à l'expression. Elles se tiroient du genre de Poésie qu'on mettoit en Musique, de l'espèce d'Instrument qui devoit l'accompagner, du Rhythme ou de la Cadence qu'on y observoit, de l'usage où étoient certains Chants parmi certains Peuples, & d'où sont venus originairement les noms des principaux *Modes*, le Dorien, le Phrygien, le Lydien, l'Ionien, l'Éolien.

Il y avoit encore d'autres sortes de *Modes* qu'on auroit pû mieux appeller *Styles* ou *genres* de composition : tels étoient le *Mode* tragique destiné pour le Théâtre, le *Mode* Nomique consacré à Apollon, le Dithyrambique à Bacchus, &c. (Voyez Style & Mélopée.)

Dans nos anciennes Musiques, on appelloit aussi *Modes*, par rapport à la Mesure ou au Tems, certaines manières de fixer la valeur relative de toutes les Notes par un signe général ; le *Mode* étoit à-peu-près alors ce qu'est aujourd'hui la Mesure ; il se marquoit de même après la Clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou sans points, suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés, à quoi l'on ajoûta ou substitua dans la suite des lignes perpendiculaires différentes, selon le *Mode*, en nombre & en longueur ; & c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C & du C barré. (Voyez Prolation.)

Il y avoit en ce sens deux sortes de *Modes* : le majeur, qui se rapportoit à la Note Maxime ; & le mineur, qui étoit pour la Longue. L'un & l'autre se divisoit en parfait & imparfait.

Le *Mode* majeur parfait se marquoit avec trois lignes ou bâtons qui remplissoient chacun trois espaces de la Portée, & trois autres qui n'en remplissoient que deux. Sous ce *Mode* la Maxime valoit trois Longues. (Voy. *Pl. B. Fig.* 2.)

Le *Mode* majeur imparfait étoit marqué par deux lignes qui traversoient chacune trois espaces, & deux autres qui

n'en traversoient que deux ; & alors la Maxime ne valoit que deux Longues. (*Fig.* 3.)

Le *Mode* mineur parfait étoit marqué par une seule ligne qui traversoit trois espaces ; & la Longue valoit trois Brèves. (*Fig.* 4.)

Le *Mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traversoit que deux espaces ; & la Longue n'y valoit que deux Bréves. (*Fig.* 5.)

L'abbé Brossard a mêlé mal-à-propos les Cercles & demi-Cercles avec les figures de ces *Modes*. Ces signes réunis n'avoient jamais lieu dans les *Modes* simples, mais seulement quand les Mesures étoient doubles ou conjointes.

Tout cela n'est plus en usage depuis long-tems ; mais il faut nécessairement entendre ces signes pour savoir déchiffrer les anciennes Musiques, en quoi les plus savans Musiciens sont souvent fort embarrassés.

MODÉRÉ. *adv.* Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent & le gai ; il répond à l'Italien *Andante*. (Voy. Andante.)

MODULATION. *s. f.* C'est proprement la manière d'établir & traiter le Mode ; mais ce mot se prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'Harmonie & le Chant successivement dans plusieurs Modes d'une manière agréable à l'oreille & conforme aux règles.

Si le Mode est produit par l'Harmonie, c'est d'elle aussi que naissent les loix de la *Modulation*. Ces loix sont simples à concevoir, mais difficiles à bien observer. Voici en quoi elles consistent.

Pour bien moduler dans un même Ton, il faut 1°. en parcourir tous les Sons avec un beau Chant, en rebattant plus souvent les Cordes essentielles & s'y appuyant davantage : c'est-à-dire que l'Accord sensible, & l'Accord de la Tonique doivent s'y remontrer fréquemment, mais sous différentes faces & par différentes routes pour prévenir la monotonie. 2°. N'établir de Cadences ou de repos que sur ces deux Accords ou tout au plus sur celui de la sous-Dominante. 3°. Enfin n'altérer jamais aucun des Sons du Mode ; car on ne peut, sans le quitter, faire entendre un Dièse ou un Bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais pour passer d'un Ton à un autre, il faut consulter

l'analogie, avoit égard au rapport des Toniques, & à la quantité des Cordes communes aux deux Tons.

Partons d'abord du Mode majeur. Soit que l'on considere la Quinte de la Tonique, comme ayant avec elle le plus simple de tous les rapports après celui de l'Octave, soit qu'on la considère comme le premier des Sons qui entrent dans la résonnance de cette même Tonique, on trouvera toujours que cette Quinte, qui est la Dominante du Ton, est la Corde sur laquelle on peut établir la Modulation la plus analogue à celle du Ton principal.

Cette Dominante, qui faisoit partie de l'Accord parfait de cette premiere Tonique, fait aussi partie du sien propre, dont elle est le Son fondamental. Il y a donc liaison entre ces deux Accords. De plus, cette même Dominante portant, ainsi que la Tonique, un Accord parfait majeur par le principe de la résonnance, ces deux Accords ne diffèrent entr'eux que par la dissonnance, qui de la Tonique passant à la Dominante est la Sixte ajoûtée, & de la Dominante repassant à la Tonique est la Septième. Or ces deux Accords ainsi distingués par la Dissonnance qui convient à chacun, forment, par les Sons qui les composent rangés en ordre, précisément l'Octave ou Échelle Diatonique que nous appellons Gamme, laquelle détermine le Ton.

Cette même Gamme de la Tonique, forme, alterée seulement par un Dièse, la Gamme du Ton de la Dominante; ce qui montre la grande analogie de ces deux Tons, & donne la facilité de passer de l'un à l'autre au moyen d'une seule altération. Le Ton de la Dominante est donc le premier qui se présente après celui de la Tonique dans l'ordre des *Modulations*.

La même simplicité de rapport que nous trouvons entre une Tonique & sa Dominante, se trouve aussi entre la même Tonique & sa sous-Dominante; car la Quinte que la Dominante fait à l'aigu avec cette Tonique, la sous-Dominante la fait au grave: mais cette sous-Dominante n'est Quinte de la Tonique que par un renversement; elle est directement Quarte en plaçant cette Tonique au grave, comme elle doit être; ce qui établit la gradation des rapports: car en ce sens la Quarte, dont le rapport est de 3 à 4, suit immédiatement la Quinte, dont le rapport est

de 2 à 3. Que si cette sous-Dominante n'entre pas de même dans l'Accord de la Tonique, en revanche la Tonique entre dans le sien. Car soit *ut mi sol* l'Accord de la Tonique, celui de la sous-Dominante sera *fa la ut*; ainsi c'est *l'ut* qui fait ici liaison, & les deux autres Sons de ce nouvel Accord sont précisément les deux Dissonnances des précédens. D'ailleurs, il ne faut pas altérer plus de Sons pour ce nouveau Ton que pour celui de la Dominante; ce sont, dans l'un & dans l'autre, toutes les mêmes Cordes du Ton principal, à un près. Donnez un bémol à la Note sensible *si*, & toutes les Notes de Ton d'*ut* serviront à celui de *fa*. Le Ton de la sous-Dominante n'est donc guères moins analogue au Ton principal que celui de la Dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être servi de la première *Modulation* pour passer d'un Ton principal *ut* à celui de sa Dominante *sol*, on est obligé d'employer la Seconde pour revenir au Ton principal: car si *sol* est Dominante du Ton d'*ut*, *ut* est sous-Dominante du Ton de *sol*: ainsi l'une de ces *Modulations* n'est pas moins nécessaire que l'autre.

Le troisième Son qui entre dans l'Accord de la Tonique est celui de sa Tierce ou Médiante, & c'est aussi le plus simple des rapports après les deux précédens. $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{5}$. Voilà donc une nouvelle *Modulation* qui se présente & d'autant plus analogue que deux des Sons de la Tonique principale entrent aussi dans l'Accord mineur de sa Médiante; car le premier Accord étant *ut mi sol*, celui-ci sera *mi sol si*, où l'on voit que *mi* & *sol* sont communs.

Mais ce qui éloigne un peu cette *Modulation*, c'est la quantité de Sons qu'il y faut altérer, même pour le Mode mineur, qui convient le mieux à ce *mi*. J'ai donné ci-devant la formule de l'Echelle pour les deux Modes: or appliquant cette formule à *mi* Mode mineur, on n'y trouve à la vérité que le quatrième Son *fa* altéré par un Dièse en descendant; mais en montant, on en trouve encore deux autres; savoir, la principale Tonique *ut*, & sa seconde Note *re* qui devient ici Note sensible: il est certain que l'altération de tant de Sons; & sur-tout de la Tonique, éloigne le Mode & affoiblit l'analogie.

Si l'on renverse la Tierce comme on a renversé la Quinte,

& qu'on prenne cette Tierce au-dessous de la Tonique sur la sixième Note *la*, qu'on devroit appeller aussi sous-Médiante ou Médiante en dessous, on formera sur ce *la* une *Modulation* plus analogue au Ton principal que n'étoit celle de *mi*; car l'Accord parfait de cette sous-Médiante étant *la ut mi*, on y retrouve, comme dans celui de la Médiante, deux des Sons qui entrent dans l'Accord de la Tonique; savoir, *ut* & *mi*; & de plus l'Echelle de ce nouveau Ton étant composée, du moins en descendant, des mêmes Sons que celle du Ton principal, & n'ayant que deux Sons altérés en montant, c'est-à-dire, un de moins que l'Echelle de la Médiante, il s'en suit que la *Modulation* de la sixième Note est préférable à celle de cette Médiante; d'autant plus que la Tonique principale y fait une des Cordes essentielles du Mode; ce qui est plus propre à rapprocher l'idée de la *Modulation*. Le *mi* peut venir ensuite.

Voilà donc quatre Cordes *mi fa sol la*, sur chacune desquelles on peut moduler en sortant du Ton majeur d'*ut*. Restent le *re* & le *si*, les deux Harmoniques de la Dominante. Ce dernier, comme Note sensible, ne peut devenir Tonique par aucune bonne *Modulation*, du moins immédiatement: ce seroit appliquer brusquement au même Son des idées trop opposées & lui donner une Harmonie trop éloignée de la principale. Pour la seconde Note *re*, on peut encore, à la faveur d'une marche consonnante de la Basse-fondamentale, y moduler en Tierce mineure, pourvu qu'on n'y reste qu'un instant, afin qu'on n'ait pas le tems d'oublier la *Modulation*, de l'*ut* qui lui-même y est altéré; autrement il faudroit, au lieu de revenir immédiatement en *ut*, passer par d'autres Tons intermédiaires, où il seroit dangereux de s'égarer.

En suivant les mêmes analogies, on modulera dans l'ordre suivant pour sortir d'un Ton mineur; la Médiante premièrement, ensuite la Dominante, la sous-Dominante & la sous-Médiante ou sixième Note. Le Mode de chacun de ces Tons accessoires est déterminé par sa Médiante prise dans l'Echelle du Ton principal. Par exemple, sortant d'un Ton majeur *ut* pour moduler sur sa Médiante, on fait mineur le Mode de cette Médiante, parce que la Dominante *sol* du Ton principal fait Tierce mineure sur cette Mé-

diante *mi*. Au contraire, sortant d'un Ton mineur *la*, on module sur sa Médiante *ut* en Mode majeur, parce que la Dominante *mi* du Ton d'où l'on sort fait Tierce majeure sur la Tonique de celui où l'on entre, &c.

Ces règles, renfermées dans une formule générale, sont, que les Modes de la Dominante & de la sous-Dominante soient semblables à celui de la Tonique, & que la Médiante & la sixième Note portent le Mode opposé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de passer du majeur au mineur, & réciproquement, dans un même Ton, on peut aussi changer l'ordre du mode d'un Ton à l'autre; mais en s'éloignant ainsi de la *modulation* naturelle, il faut songer au retour : car c'est une règle générale que tout morceau de Musique doit finir dans le Ton par lequel il a commencé.

J'ai rassemblé dans deux exemples fort courts tous les Tons dans lesquels on peut passer immédiatement; le premier, en sortant du Mode majeur, & l'autre, en sortant du Mode mineur. Chaque Note indique une *modulation*, & la valeur des Notes dans chaque exemple indique aussi la durée rélative convenable à chacun de ces Modes selon son rapport avec le Ton principal. (Voyez *pl.* B. *Fig. 6. & 7.*)

Ces *Modulations* immédiates fournissent les moyens de passer par les mêmes règles dans des Tons plus éloignés, & de revenir ensuite au Ton principal qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais il ne suffit pas de connoître les routes qu'on doit suivre; il faut savoir aussi comment y entrer. Voici le sommaire des préceptes qu'on peut donner en cette Partie. Dans la Mélodie, il ne faut, pour annoncer la *Modulation* qu'on a choisie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les Sons du Ton d'où l'on sort, pour les rendre propres au Ton où l'on entre. Est-on en *ut* majeur : il ne faut que sonner un *fa* Diése pour annoncer le Ton de la Dominante, ou un *si* Bémol pour annoncer le Ton de la sous-Dominante. Parcourez ensuite les Cordes essentielles du Ton où vous entrez; s'il est bien choisi, votre *Modulation* sera toujours bonne & régulière.

Dans l'Harmonie, il y a un peu plus de difficulté : car comme il faut que le changement de Ton se fasse en mê-

me tems dans toutes les Parties, on doit prendre garde à l'Harmonie & au Chant, pour éviter de ſuivre à la fois deux différentes *Modulations.* Huyghens a fort bien remarqué que la proſcription des deux Quintes conſécutives a cette régle pour principe : en effet, on ne peut guéres former entre deux parties pluſieurs Quintes juſtes de ſuite ſans moduler en deux Tons différens.

Pour annoncer un Ton, pluſieurs prétendent qu'il ſuffit de former l'Accord parfait de ſa Tonique, & cela eſt indiſpenſable pour donner le Mode ; mais il eſt certain que le Ton ne peut être bien déterminé que par l'Accord ſenſible ou dominant : il faut donc faire entendre cet accord en commençant la nouvelle *Modulation.* La bonne règle ſeroit que la Septième ou Diſſonnance mineure y fût toujours préparée, au moins la première fois qu'on la fait entendre ; mais cette règle n'eſt pas praticable dans toutes les *Modulations* permiſes, & pourvu que la Baſſe-Fondamentale marche par Intervalles conſonnans, qu'on obſerve la liaiſon harmonique, l'analogie du Mode, & qu'on évite les fauſſes Relations, la *Modulation* eſt toujours bonne. Les Compoſiteurs donnent pour une autre règle de ne changer de Ton qu'après une Cadence parfaite ; mais cette règle eſt inutile, & perſonne ne s'y aſſujettit.

Toutes les manières poſſibles de paſſer d'un Ton dans un autre ſe réduiſent à cinq pour le Mode majeur, & à quatre pour le Mode mineur ; leſquelles on trouvera énoncées par une Baſſe-fondamentale pour chaque *modulation* dans la *Planche* B. *Figure* 8. S'il y a quelqu'autre *Modulation* qui ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *Modulation* ne ſoit Enharmonique, elle eſt mauvaiſe infailliblement. (Voyez ENHARMONIQUE.)

MODULER. *v. n.* C'eſt compoſer ou préluder ſoit par écrit, ſoit ſur un Inſtrument, ſoit avec la Voix, en ſuivant les règles de la *Modulation.* (Voyez MODULATION.)

MŒURS. *ſ. f.* Partie conſidérable de la Muſique des Grecs appellée par eux *Hermoſmenon*, laquelle conſiſtoit à connoître & choiſir le bien-ſéant en chaque Genre, & ne leur permettoit pas de donner à chaque ſentiment, à chaque objet, à chaque caractère toutes les formes dont il étoit ſuſceptible ; mais les obligeoit de ſe borner à ce qui étoit convenable au ſujet, à l'occaſion, aux perſonnes, aux cir-

conſtances. Les *Mœurs* conſiſtoient encore à tellement accorder & proportionner dans une Pièce toutes les Parties de la Muſique, le Mode, le Tems, le Rhythme, la Mélodie, & même les changemens, qu'on ſentît dans le tout une certaine conformité qui n'y laiſſât point de diſparate, & le rendît parfaitement un. Cette ſeule Partie, dont l'idée n'eſt pas même connue dans notre Muſique, montre à quel point de perfection devoit être porté un Art où l'on avoit même réduit en règles ce qui eſt honnête, convenable & bienſéant.

MOINDRE. *adj.* (Voyez MINIME.)

MOL. *adj.* Épithète que donnent Ariſtoxène & Ptolomée à une eſpèce du Genre Diatonique & à une eſpèce du Genre Chromatique dont j'ai parlé au mot GENRE.

Pour la Muſique moderne, le mot *Mol* n'y eſt employé que dans la compoſition du mot *Bémol* ou B. *mol*, par oppoſition au mot *Bécarre*, qui jadis s'appelloit auſſi B. *dur*.

Zarlin cependant appelle Diatonique *Mol* une eſpèce du Genre Diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (Voyez DIATONIQUE.)

MONOCORDE. *ſ. m.* Inſtrument ayant une ſeule Corde qu'on diviſe à volonté par des Chevalets mobiles, lequel ſert à trouver les rapports des Intervalles & toutes les diviſions du Canon Harmonique. Comme la Partie des Inſtrumens n'entre point dans mon plan, je ne parlerai pas plus longtems de celui-ci.

MONODIE. *ſ. f.* Chant à voix ſeule, par oppoſition à ce que les Anciens appelloient *Chorodies*, ou Muſiques exécutées par le Chœur.

MONOLOGUE. *ſ. m.* Scène d'Opéra où l'Acteur eſt ſeul & ne parle qu'avec lui-même. C'eſt dans les *Monologues* que ſe déploient toutes les forces de la Muſique; le Muſicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de ſon génie, ſans être gêné dans la longueur de ſes morceaux par la préſence d'un Interlocuteur. Ces Récitatifs obligés, qui font un ſi grand effet dans les Opera Italiens, n'ont lieu que dans les *Monologues*.

MONOTONIE. *ſ. f.* C'eſt, au propre, une Pſalmodie ou un Chant qui marche toujours ſur le même Ton; mais ce mot ne s'emploie guères que dans le figuré.

MONTER. *v. n.* C'est faire succéder les Sons du bas en haut; c'est-à-dire, du grave à l'aigu. Cela se présente à l'œil par notre manière de noter.

MOTIF. *s. m.* Ce mot francisé de l'Italien *motivo* n'est guère employé dans le sens technique que par les Compositeurs. Il signifie l'idée primitive & principale sur laquelle le Compositeur détermine son sujet & arrange son dessein. C'est le *Motif* qui, pour ainsi dire, lui met la plume à la main pour jetter sur le papier telle chose & non pas telle autre. Dans ce sens le *Motif* principal doit être toujours présent à l'esprit du Compositeur, & il doit faire en sorte qu'il le soit aussi toujours à l'esprit des Auditeurs. On dit qu'un Auteur bat la campagne lorsqu'il perd son *Motif* de vue, & qu'il coud des Accords ou des Chants qu'aucun sens commun n'unit entr'eux.

Outre ce *Motif*, qui n'est que l'idée principale de la Pièce, il y a des *Motifs* particuliers, qui sont les idées déterminantes de la Modulation, des entrelacemens, des textures harmoniques, & sur ces idées, que l'on pressent dans l'exécution, l'on juge si l'Auteur a bien suivi ses *Motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive souvent à ceux qui procédent Note après Note, & qui manquent de savoir ou d'invention. C'est dans cette acception qu'on dit *Motif* de Fugue, *Motif* de Candence, *Motif* de changement de Mode, &c.

MOTTET. *s. m.* Ce mot signifioit anciennement une composition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'Art; & cela sur une période fort courte: d'où lui vient, selon quelques-uns, le nom de *Mottet*, comme si ce n'étoit qu'un mot.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *Mottet* à toute Pièce de Musique faite sur des paroles Latines à l'usage de l'Eglise Romaine, comme Pseaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, &c. Et tout cela s'appelle, en générale, Musique Latine.

Les François réussissent mieux dans ce genre de Musique que dans la Françoise, la langue étant moins défavorable; mais ils y recherchent trop de travail, & comme le leur a reproché l'Abbé du Bos, ils jouent trop sur le mot. En général, la Musique Latine n'a pas assez de gravité pour l'usage auquel elle est destinée. On n'y doit point re-

chercher l'imitation comme dans la Musique théâtrale : les Chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la Majesté de celui à qui ils s'adressent, & l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi que puissent dire les paroles, toute autre expression dans le Chant est un contre-sens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les Églises la Musique au Plain-Chant.

Les Musiciens du treizième & du quatorzième siècle donnoient le nom de *Mottetus* à la Partie que nous nommons aujourd'hui *Haute-Contre*. Ce nom, & d'autres aussi étranges, causent souvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuscrits de Musique, laquelle ne s'écrivoit pas en partition comme à présent.

MOUVEMENT. *s. m.* Degré de vitesse ou de lenteur que donne à la Mesure le caractère de la Pièce qu'on exécute. Chaque espèce de Mesure a un *Mouvement* qui lui est le plus propre & qu'on désigne en Italien par ces mots, *Tempo giusto*. Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *Mouvement* qui, dans l'ordre du lent au vîte, s'expriment par les mots *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*; & ces mots se rendent en françois par les suivans, *Lent*, *Modéré*, *Gracieux*, *Gai*, *Vîte*. Il faut cependant observer que, le *Mouvement* ayant toujours beaucoup moins de précision dans la musique Françoise, les mots qui le désignent y ont un sens beaucoup plus vague que dans la Musique Italienne.

Chacun de ces Degrés se subdivise & se modifie encore en d'autres, dans lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le Degré de vitesse ou de lenteur, comme *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Prestissimo*, & ceux qui marquent, de plus, le caractère & l'expression de l'Air, comme *Agitato*, *Vivace*, *Gustoso*, *Conbrio*, &c. Les premiers peuvent être saisis & rendus par tous les Musiciens; mais il n'y a que ceux qui ont du sentiment & du goût qui sentent & rendent les autres.

Quoique généralement les *Mouvemens* lents conviennent aux passions tristes, & les *Mouvemens* animés aux passions gaies, il y a pourtant souvent des modifications par lesquelles une passion parle sur le ton d'une autre : il est vrai,

toutefois, que la gaieté ne s'exprime guère avec lenteur; mais souvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus emporté.

MOUVEMENT est encore la marche ou le progrès des Sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave: ainsi quand on dit qu'il faut, autant qu'on le peut, faire marcher la Basse & le Dessus par *Mouvemens contraires*, cela signifie que l'une des Parties doit monter, tandis que l'autre descend. *Mouvement semblable*, c'est quand les deux Parties marchent en même sens. Quelques-uns appellent *Mouvement oblique* celui où l'une des Parties reste en place, tandis que l'autre monte ou descend.

Le savant Jérôme Mei, à l'imitation d'Aristoxène, distingue généralement, dans la Voix humaine, deux sortes de *Mouvement*; savoir, celui de la Voix parlante, qu'il appelle *Mouvement continu*, & qui ne se fixe qu'au moment qu'on se tait; & celui de la Voix chantante, qui marche par Intervalles déterminés, & qu'il appelle *Mouvement diastématique* ou *Intervallatif*.

MUANCES. *s. f.* On appelle ainsi les diverses manières d'appliquer aux Notes les syllabes de la Gamme, selon les diverses positions des deux semi-Tons de l'Octave, & selon les différentes routes pour y arriver. Comme l'Arétin n'inventa que six de ces syllabes, & qu'il y a sept Notes à nommer dans une Octave, il falloit nécessairement répéter le nom de quelque Note; cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* ou *fa la* les deux Notes entre lesquelles se trouvoit un des semi-Tons. Ces noms déterminoient en même tems ceux des Notes les plus voisines, soit en montant, soit en descendant. Or comme les deux semi-Tons sont sujets à changer de place dans la Modulation, & qu'il y a dans la Musique une multitude de manières différentes de leur appliquer les six mêmes syllabes, ces manières s'appelloient *Muances*, parce que les mêmes Notes y changeoient incessamment de noms. (Voyez GAMME.)

Dans le siécle dernier on ajoûta en France la syllabe *si* aux six premières de la Gamme de l'Arétin. Par ce moyen la septième Note de l'Échelle se trouvant nommée, les *Muances* devinrent inutiles, & furent proscrites de la Musique Françoise; mais chez toutes les autres Nations, où, selon l'esprit du métier, les Musiciens prennent toujours leur vieille

vieille routine pour la perfection de l'Art, on n'a point adopté le *si*; & il n'y a apparence qu'en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, les *muances* serviront long-tems encore à la désolation des commençans.

MUANCES, dans la Musique ancienne. (Voyez MUTATIONS.)

MUSETTE. *s. f.* Sorte d'Air convenable à l'Instrument de ce nom, dont la Mesure est à deux ou trois Tems, le caractère naïf & doux, le mouvement un peu lent, portant une Basse pour l'ordinaire en Tenue ou Point d'Orgue, telle que la peut faire une *musette*, & qu'on appelle à cause de cela Basse de *musette*. Sur ces Airs on forme des Danses d'un caractère convenable, & qui portent aussi le nom de *musettes*.

MUSICAL. *adj.* Appartenant à la Musique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICALEMENT. *adv.* D'une manière Musicale, dans les règles de la Musique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICIEN. *s. m.* Ce nom se donne également à celui qui compose la Musique & à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle aussi *Compositeur.* Voyez ce mot.

Les anciens Musiciens étoient des Poëtes, des Philosophes, des Orateurs du premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stésichore, *&c.* Aussi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de *musicien* celui qui pratique seulement la Musique par le ministère servile des doigts & de la voix; mais celui qui possede cette science par le raisonnement & la spéculation. Et il semble, de plus, que pour s'élever aux grandes expressions de la Musique oratoire & imitative, il faudroit avoir fait une étude particulière des passions humaines & du langage de la nature. Cependant les *musiciens* de nos jours, bornés, pour la plûpart, à la pratique des Notes & de quelques tours de Chant, ne seront guère offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philosophes.

MUSIQUE. *s. f.* Art de combiner les Sons d'une manière agréable à l'oreille. Cet Art devient une science & même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons & les raisons des affections qu'elles nous causent. Aristde Quintilien définit la *musique*, l'Art du beau & de la décence dans les Voix & dans les Mouve-

mens. Il n'eſt pas étonnant qu'avec des définitions ſi vagues & ſi générales les Anciens aient donné une étendue prodigieuſe à l'Art qu'ils définiſſoient ainſi.

On ſuppoſe communément que le mot de *muſique* vient de *muſa*, parce qu'on croit que les Muſes ont inventé cet Art : mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot Egyptien, prétendant que c'eſt en Egypte que la *muſique* a commencé à ſe rétablir après le déluge, & qu'on en reçut la première idée du Son que rendoient les roſeaux qui croiſſent ſur les bords du Nil, quand le vent ſouffloit dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en ſoit de l'étymologie du nom, l'origine de l'Art eſt certainement plus près de l'homme, & ſi la parole n'a pas commencé par du Chant, il eſt ſûr, au moins, qu'on chante par-tout où l'on parle.

La *muſique* ſe diviſe naturellement en *muſique théorique* ou *ſpéculative*, & en *muſique pratique*.

La *muſique* ſpéculative eſt, ſi l'on peut parler ainſi, la connoiſſance de la matière muſicale ; c'eſt-à-dire, des différens rapports du grave à l'aigu, du vîte au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible, dont les Sons ſont ſuſceptibles ; rapports qui, comprenant toutes les combinaiſons poſſibles de la Muſique & des Sons, ſemblent comprendre auſſi toutes les cauſes des impreſſions que peut faire leur ſucceſſion ſur l'oreille & ſur l'ame.

La *muſique* pratique eſt l'Art d'appliquer & mettre en uſage les principes de la ſpéculative ; c'eſt-à-dire, de conduire & diſpoſer les Sons par rapport à la conſonnance, à la durée, à la ſucceſſion, de telle ſorte que le tout produiſe ſur oreille l'effet qu'on s'eſt propoſé : c'eſt cet Art qu'on appelle *Compoſition*. (Voyez ce mot.) A l'égard de la production actuelle des Sons par les Voix ou par les Inſtrumens, qu'on appelle *Exécution*, c'eſt la partie purement méchanique & opérative, qui, ſuppoſant ſeulement la faculté d'entonner juſte les Intervalles, de marquer juſte les durées, de donner aux Sons le degré preſcrit dans le ton, & la valeur preſcrite dans le tems, ne demande en rigueur d'autre connoiſſance que celle des caractères de la *muſique*, & l'habitude de les exprimer.

La *muſique* ſpéculative ſe diviſe en deux parties ; ſavoir, la connoiſſance du rapport des Sons ou de leurs In-

tervalles, & celle de leurs durées relatives; c'est-à-dire, de la Mesure & du Tems.

La première est proprement celle que les Anciens ont appellée *musique harmonique*. Elle enseigne en quoi consiste la nature du Chant & marque ce qui est consonnant, dissonnant, agréable ou déplaisant dans la Modulation. Elle fait connoître, en un mot, les diverses manières dont les Sons affectent l'oreille par leur tymbre, par leur force, par leurs Intervalles, ce qui s'applique également à leur Accord & à leur succession.

La seconde a été appellée *Rhythmique*, parce qu'elle traite des Sons eu égard au tems & à la quantité. Elle contient l'explication du *Rhythme*, du *mètre*, des Mesures longues & courtes, vives & lentes, des Tems & des diverses parties dans lesquelles on les divise, pour y appliquer la succession des Sons.

La *musique pratique* se divise aussi en deux Parties, qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *musique harmonique*, & que les Anciens appelloient *mélopée*, contient les règles pour combiner & varier les Intervalles consonnans & dissonnans d'une manière agréable & harmonieuse. (Voyez MÉLOPÉE.)

La seconde, qui répond à la *musique Rhythmique*, & qu'ils appelloient *Rhythmopée*, contient les règles pour l'application des Tems, des Pieds, des Mesures; en un mot, pour la pratique du Rhythme. (Voyez RHYTHME.)

Porphyre donne une autre division de la *musique*, en tant qu'elle a pour objet le Mouvement muet ou sonore, &, sans la distinguer en spéculative & pratique, il y trouve les six Parties suivantes: la *Rhythmique*, pour les mouvemens de la Danse; la *métrique*, pour la Cadence & le nombre des Vers; l'*Organique*, pour la pratique des Instrumens; la *Poétique*, pour les Tons & l'Accent de la Poésie; l'*Hypocritique*, pour les attitudes des Pantomimes; & l'*Harmonique*, pour le Chant.

La *musique* se divise aujourd'hui plus simplement en *mélodie* & en *Harmonie*; car la Rhythmique n'est plus rien pour nous, & la Métrique est très-peu de chose, attendu que nos Vers, dans le Chant, prennent presque unique-

ment leur Mesure de la *musique*, & perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la mélodie, on dirige la succession des Sons de manière à produire des Chants agréables. (Voyez MÉLODIE, CHANT, MODULATION.)

L'Harmonie consiste à unir à chacun des Sons d'une succession regulière deux ou plusieurs autres Sons, qui frappant l'oreille en même tems, la flattent par leur concours. (Voyez HARMONIE.)

On pourroit & l'on devroit peut-être encore diviser la *musique* en *naturelle* & *imitative*. La première, bornée au seul physique des Sons & n'agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, & ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la Musique des Chansons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne sont que des combinaisons de Sons mélodieux, & en général toute musique qui n'est qu'Harmonieuse.

La seconde, par des inflexions vives, accentuées, &, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la Nature entière à ses savantes imitations, & porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir. Cette musique vraiment lyrique & théâtrale étoit celle des anciens Poëmes, & c'est de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux Drames qu'on exécute en Chant sur nos Théâtres. Ce n'est que dans cette *musique* & non dans l'Harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raison des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le seul physique des Sons, on ne les y trouvera point & l'on raisonnera sans s'entendre.

Les anciens Ecrivains different beaucoup entr'eux sur la nature, l'objet, l'étendue & les parties de la *musique*. En général, ils donnoient à ce mot un sens beaucoup plus étendu que celui qui lui reste aujourd'hui. Non-seulement sous le nom de *musique* ils comprenoient, comme on vient de le voir, la Danse, le Geste, la Poésie, mais même la collection de toutes les sciences. Hermès définit la *musique*, la connoissance de l'ordre de toutes choses. C'étoit aussi la doctrine de l'Ecole de Pythagore & de celle de Platon,

qui enſeignoient que tout dans l'Univers étoit *muſique.* Selon Héſychius, les Athéniens donnoient à tous les Arts le nom de *muſique*; & tout cela n'eſt plus étonnant depuis qu'un Muſicien moderne a trouvé dans la *muſique* le principe de tous les rapports & le fondement de toutes les ſciences.

De-là toutes ces *muſiques* ſublimes dont nous parlent les Philoſophes : *muſique* divine, *muſique* des hommes, *muſique* céleſte, *muſique* terreſtre, *muſique* active, *muſique* contemplative, *muſique* énonciative, intellective, otatoire, *&c.*

C'eſt ſous ces vaſtes idées qu'il faut entendre pluſieurs paſſages des anciens ſur la *muſique*, qui ſeroient inintelligibles dans les ſens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Il paroît que la *muſique* a été l'un des premiers Arts : on le trouve mêlé parmi les plus anciens monumens du Genre Humain. Il eſt très-vraiſemblable auſſi que la *muſique* Vocale a été trouvée avant l'Inſtrumentale, ſi même il y a jamais eu parmi les Anciens une *muſique* vraiment Inſtrumentale; c'eſt-à-dire, faite uniquement pour les Inſtrumens. Non-ſeulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun Inſtrument, ont dû faire des obſervations ſur les différens Tons de leur voix; mais ils ont dû apprendre de bonne heure, par le concert naturel des oiſeaux, à modifier leur voix & leur goſier d'une manière agréable & mélodieuſe. Après cela, les Inſtrumens à vent ont dû être les premiers inventés. Diodore & d'autres Auteurs en attribuent l'invention à l'obſervation du ſifflement des vents dans les roſeaux ou autres tuyaux des plantes. C'eſt auſſi le ſentiment de Lucrèce.

At liquidas avium voces imitarier ore
Antè fuit multò, quàm levia carmina cantu
Concelebrare homines poſſint, aureiſque juvare;
Et Zephyri cava per calamorum ſibila primùm
Agreſteis docuêre cavas inflare cicutas.

À l'égard des autres ſortes d'Inſtrumens, les Cordes ſonores ſont ſi communes que les hommes en ont dû obſer-

ver de bonne heure les différens Tons ; ce qui a donné naissance aux Instrumens à Corde. (Voyez CORDE.)

Les Instrumens qu'on bat pour en tirer du Son, comme les Tambours & les Tymballes, doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux quand on les frappe.

Il est difficile de sortir de ces généralités pour constater quelque fait sur l'invention de la *musique* réduite en Art. Sans remonter au-delà du déluge, plusieurs Anciens attribuent cette invention à Mercure, aussi bien que celle de la Lyre. D'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus, qui, en se sauvant de la Cour du Roi de Phénicie, amena en Grèce la Musicienne Hermione ou Harmonie ; d'où il s'en suivroit que cet Art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. Dans un endroit du Dialogue de Plutarque sur la *musique*, Lysias dit que c'est Amphion qui l'a inventée ; dans un autre, Sotérique dit que c'est Apollon ; dans un autre encore, il semble en faire honneur à Olympe : on ne s'accorde guères sur tout cela, & c'est ce qui n'importe pas beaucoup, non plus. A ces premiers inventeurs succédèrent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, selon quelques-uns, inventa la Lyre. Après ceux-là vint Phœmius, puis Terpandre, contemporain de Lycurgue, & qui donna des règles à la *musique*. Quelques personnes lui attribuent l'invention des premiers Modes. Enfin l'on ajoûte Thalès, & Thamiris qu'on dit avoir été l'inventeur de la *musique* instrumentale.

Ces grands Musiciens vivoient la plûpart avant Homère. D'autres plus modernes sont Lasus d'Hermione, Melnippides, Philoxène, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lysandre, Simmicus & Diodore, qui tous ont considérablement perfectionné la *musique*.

Lasus est, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit sur cet Art, du tems de Darius Hystaspes. Epigonius inventa l'Instrument de quarante Cordes qui portoit son nom. Simmicus inventa aussi un Instrument de trente-cinq Cordes appellé *Simmicium*.

Diodore perfectionna la flûte & y ajoûta de nouveaux trous, & Timothée la Lyre, en y ajoûtant une nouvelle Corde ; ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens Auteurs s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des Instrumens de *musique*, ils sont aussi fort obscurs sur les Instrumens mêmes. A peine en connoissons-nous autre chose que les noms. (Voyez INSTRUMENT.)

La *musique* étoit dans la plus grande estime chez divers Peuples de l'Antiquité, & principalement chez les Grecs, & cette estime étoit proportionnée à la puissance & aux effets surprenans qu'ils attribuoient à cet Art. Leurs Auteurs ne croient pas nous en donner une trop grande idée, en nous disant qu'elle étoit en usage dans le Ciel, & qu'elle faisoit l'amusement principal des Dieux & des ames des Bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *musique* qui n'en soit un dans la constitution de l'Etat; & il prétend qu'on peut assigner les Sons capables de faire naître la bassesse de l'ame, l'insolence & les vertus contraires. Aristote, qui semble n'avoir écrit sa politique que pour opposer ses sentimens a ceux de Platon, est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *musique* sur les mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *musique* étoit nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcades qui habitoient un pays où l'air est triste & froid; que ceux de Cynete, qui négligèrent la *musique*, surpassèrent en cruauté tous les Grecs, & qu'il n'y a point de Ville où l'on ait tant vû de crimes. Athénée nous assure qu'autrefois toutes les loix divines & humaines, les exhortations à la vertu, la connoissance de ce qui concernoit les Dieux & les héros, les vies & les actions des hommes illustres étoient écrites en vers & chantées publiquement par des Chœurs au son des Instrumens; & nous voyons, par nos Livres sacrés, que tels étoient, dès les premiers tems, les usages des Israélites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'esprit des hommes les principes de la Morale & l'amour de la vertu; ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des sentimens, & de l'élévation des idées qui cherchoient par des accens proportionnés à se faire un langage digne d'elles.

La *musique* faisoit partie de l'étude des anciens Pythagoriciens. Ils s'en servoient pour exciter le cœur à des actions louables, & pour s'enflammer de l'amour de la

vertu. Selon ces Philoſophes, notre ame n'étoit, pour ainſi dire, formée que d'Harmonie, & ils croyoient rétablir, par le moyen de l'Harmonie ſenſuelle, l'Harmonie intellectuelle & primitive des facultés de l'ame; c'eſt-à-dire, celle qui, ſelon eux, exiſtoit en elle avant qu'elle animât nos corps, & lorſqu'elle habitoit les Cieux.

La *muſique* eſt déchue aujourd'hui de ce degré de puiſſance & de majeſté, au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois, quoiqu'atteſtées par les plus judicieux Hiſtoriens & par les plus graves Philoſophes de l'Antiquité. Cependant on retrouve dans l'Hiſtoire moderne quelques faits ſemblables. Si Timothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le Mode Phrygien, & les calmoit par le Mode Lydien, une *muſique* plus moderne renchériſſoit encore en excitant, dit-on, dans Erric, Roi de Dannemarck, une telle fureur qu'il tuoit ſes meilleurs domeſtiques. Sans doute, ces malheureux étoient moins ſenſibles que leur Prince à la *muſique*; autrement il eût pû courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre hiſtoire toute pareille à celle de Timothée. Il dit que, ſous Henri III, le Muſicien Claudin jouant aux noces du Duc de Joyeuſe ſur le Mode Phrygien, anima, non le Roi, mais un Courtiſan qui s'oublia juſqu'à mettre la main aux armes en préſence de ſon Souverain: mais le Muſicien ſe hâta de le calmer en prenant le Mode Hypo-Phrygien. Cela eſt dit avec autant d'aſſurance que ſi le Muſicien Claudin avoit pû ſavoir exactement en quoi conſiſtoient le Mode Phrygien & le Mode Hypo-Phrygien.

Si notre *muſique* a peu de pouvoir ſur les affections de l'ame, en revanche elle eſt capable d'agir phyſiquement ſur les corps, témoin l'hiſtoire de la Tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce Chevalier Gaſcon dont parle Boyle, lequel, au ſon d'une Cornemuſe, ne pouvoit retenir ſon urine; à quoi il faut ajoûter ce que raconte le même Auteur de ces femmes qui fondoient en larmes lorſqu'elles entendoient un certain Ton dont le reſte des Auditeurs n'étoit point affecté, & je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *muſique* que ce ſoit ſans être ſaiſie d'un rire involontaire & convulſif. On lit auſſi dans l'Hiſtoire de l'Académie des Sciences de Paris qu'un Muſicien fut guéri d'une violente fièvre par un Concert qu'on fit dans ſa Chambre.

Les Sons agissent même sur les corps inanimés, comme on le voit par le frémissement & la résonnance d'un corps sonore au son d'un autre avec lequel il est accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention d'un certain Petter Hollandois, qui brisoit un verre au son de sa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémissoit au son d'un certain tuyau d'Orgue. Le P. Mersenne parle aussi d'une sorte de carreau que le Jeu d'Orgue ébranloit comme auroit pû faire un tremblement de terre. Boyle ajoûte que les stalles tremblent souvent au son des Orgues; qu'il les a senti frémir sous sa main au son de l'Orgue ou de la voix, & qu'on l'a assûré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque Ton déterminé. Tout le monde a ouï parler du fameux pilier d'une Église de Reims qui s'ébranle sensiblement au son d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers restent immobiles; mais ce qui ravit au son l'honneur du merveilleux, est que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batail de la Cloche.

Tous ces exemples, dont la plûpart appartiennent plus au son qu'à la *musique*, & dont la Physique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux & presque divins que les Anciens attribuent à la *musique*. Plusieurs Auteurs se sont tourmentés pour tâcher d'en rendre raison. Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'Art, & les rejette en partie sur l'exagération des Auteurs. D'autres en font honneur seulement à la Poésie. D'autres supposent que les Grecs, plus sensibles que nous par la constitution de leur climat ou par leur manière de vivre, pouvoient être émus de choses qui ne nous auroient nullement touchés. M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *musique* qui les a produits: il n'y voit rien que de mauvais racleurs de Village n'aient pû faire, selon lui, tout aussi bien que les premiers Musiciens du monde.

La plûpart de ces sentimens sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre *musique*, & sur le mépris que nous avons pour celle des Anciens. Mais ce mépris est-il lui-même aussi bien fondé que nous le prétendons? C'est ce qui a été examiné bien des fois, & qui,

vû l'obscurité de la matière & l'insuffisance des juges, auroit grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, Vossius, dans son Traité *de viribus cantûs & rhythmi*, paroît être celui qui a le mieux discuté la question & le plus approché de la vérité. J'ai jetté là-dessus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées seront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'est pas fait pour arrêter le Lecteur à discuter mes opinions.

On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de *musique* ancienne. Le P. Kircher & M. Burette ont travaillé là-dessus à contenter la curiosité du Public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs soins, j'ai transcrit dans la Planche C deux morceaux de *musique* Grecque, traduits en Note moderne par ces Auteurs. Mais qui osera juger de l'ancienne *musique* sur de tels échantillons? Je les suppose fideles. Je veux même que ceux qui voudroient en juger connoissent suffisamment le génie & l'accent de la langue Grecque: qu'ils réfléchissent qu'un Italien est juge incompétent d'un Air françois, qu'un François n'entend rien du tout à la Mélodie Italienne; puisqu'il compare les tems & les lieux, & qu'il prononce s'il l'ose.

Pour mettre le Lecteur à portée de juger des divers Accens musicaux des Peuples, j'ai transcrit aussi dans la Planche un Air Chinois tiré du P. du Halde, un Air Persan tiré du Chevalier Chardin, & deux Chansons des Sauvages de l'Amérique tirées du P. Mersenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre Musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'universalité de nos règles, & peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces Airs.

J'ai ajoûté dans la même Planche le célèbre *Rans-des-Vaches*, cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances

qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, & leur rappellant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *musique* alors n'agit point précisément comme *musique*, mais comme signe mémoratif. Cet Air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses; parce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le cœur humain.

La manière dont les Anciens notoient leur *musique* étoit établie sur un fondement très-simple, qui étoit le rapport des chiffres; c'est-à-dire, par les lettres de leur Alphabet: mais au lieu de se borner, sur cette idée, à un petit nombre de caractères faciles à retenir, ils se perdirent dans des multitudes de signes différents dont ils embrouillèrent gratuitement leur *musique*; en sorte qu'ils avoient autant de manières de noter que de Genres & de Modes. Boëce prit dans l'alphabet Latin des caractères correspondans à ceux des Grecs. Le Pape Grégoire perfectionna sa méthode. En 1024, Gui d'Arezzo, Bénédictin, introduisit l'usage des Portées; (Voyez PORTÉE.) sur les Lignes desquelles il marqua les Notes en forme de points; (Voyez NOTES.) désignant par leur position, l'élevation ou l'abaissement de la voix. Kircher, cependant, prétend que cette invention est antérieure à Gui; & en effet, je n'ai pas vû dans les écrits de ce Moine qu'il se l'attribue: mais il inventa la Gamme, & appliqua aux Notes de son Hexacorde les noms tirés de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste, qu'elles conservent encore aujourd'hui. (Voyez *Pl. G. Fig. 2.*) Enfin cet homme né pour la *musique* inventa différens Instrumens appellés *Polyplectra*, tels que le Clavecin, l'Épinette, la Vielle, *&c.* (Voyez GAMME.)

Les caractères de la *musique* ont, selon l'opinion commune, reçu leur derniere augmentation considérable en 1330; tems où l'on dit que Jean de Muris, appellé mal-à-propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou *de Muriâ*, Docteur de Paris, quoique Gesner le fasse Anglois, inventa les différentes figures des Notes qui désignent la durée ou

la quantité, & que nous appellons aujourd'hui Rondes, Blanches, Noires, &c. Mais ce ſentiment, bien que très-commun, me paroît peu fondé, à en juger par ſon Traité de *Muſique*, intitulé *Speculum Muſicæ*, que j'ai eu le courage de lire preſque entier, pour y conſtater l'invention que l'on attribue à cet Auteur. Au reſte ce grand Muſicien a eu, comme le Roi des Poëtes, l'honneur d'être réclamé par divers Peuples; car les Italiens le prétendent auſſi de leur Nation, trompés apparemment par une fraude ou une erreur de Bontempi qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino*.

Laſus eſt, ou paroît être, comme il eſt dit ci-deſſus, le premier qui ait écrit ſur la *Muſique*: mais ſon ouvrage eſt perdu, auſſi-bien que pluſieurs autres livres des Grecs & des Romains ſur la même matière. Ariſtoxène, diſciple d'Ariſtote & chef de ſecte en *Muſique*, eſt le plus ancien Auteur qui nous reſte ſur cette ſcience. Après lui vient Euclide d'Alexandrie. Ariſtide Quintilien écrivoit après Ciceron. Alypius vient enſuite; puis Gaudentius, Nicomaque & Bacchius.

Marc Meibomius nous a donné une belle édition de ces ſept Auteurs Grecs avec la traduction Latine & des Notes.

Plutarque a écrit un Dialogue ſur la *Muſique*. Ptolomée, célèbre Mathématicien, écrivit en Grec les principes de l'Harmonie vers le tems de l'Empereur Antonin. Cet Auteur garde un milieu entre les Pythagoriciens & les Ariſtoxéniens. Longtems après, Manuel Bryennius écrivit auſſi ſur le même ſujet.

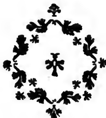
Parmi les Latins, Boëce a écrit du tems de Théodoric; & non loin du même tems, Martianus, Caſſiodore & Saint Auguſtin.

Les Modernes ſont en grand nombre. Les plus connus ſont, Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Merſenne, Parran, Perrault, Wallis, Deſcartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Valloti; enfin M. Tartini, dont le livre eſt plein de profondeur, de genie, de longueurs & d'obſcurité; & M. Rameau, dont les écrits ont ceci de ſingulier, qu'ils ont fait une grande fortune ſans avoir été lus de perſonne. Cette lecture eſt d'ailleurs devenue abſolument ſuperflue depuis que M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public le

syſtême de la Baſſe-fondamentale, la ſeule choſe utile & intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce Muſicien.

MUTATIONS ou MUANCES. Μεταβολαί. On appelloit ainſi, dans la *muſique* ancienne, généralement tous les paſſages d'un ordre ou d'un ſujet de Chant à un autre. Ariſtoxène définit la *mutation* une eſpèce de paſſion dans l'ordre de la Mélodie; Bacchius, un changement de ſujet, ou la tranſpoſition du ſemblable dans un lieu diſſemblable; Ariſtide Quintilien, une variation dans le ſyſtême propoſé, & dans le caractère de la voix; Martianus Cappella une tranſition de la voix dans un autre ordre de Sons.

Toutes ces définitions, obſcures & trop générales, ont beſoins d'être éclaircies par les diviſions; mais les Auteurs ne s'accordent pas mieux ſur ces diviſions que ſur la définition même. Cependant on recueille à-peu-près que toutes ces *mutations* pouvoient ſe réduire à cinq eſpèces principales. 1°. *Mutation* dans le Genre, lorſque le Chant paſſoit, par exemple, du Diatonique au Chromatique ou à l'Enharmonique, & réciproquement. 2°. Dans le ſyſtême, lorſque la Modulation uniſſoit deux tétracordes disjoints ou en ſéparoit deux conjoints; ce qui revient au paſſage du Béquarre au Bémol, & reciproquement. 3°. Dans le Mode, quand on paſſoit, par exemple, du Dorien au Phrygien ou au Lydien, & réciproquement, *&c.* 4°. Dans le Rhythme, quand on paſſoit du vîte au lent, ou d'une Meſure à une autre. 5°. Enfin dans la Mélopée, lorſqu'on interrompoit un Chant grave, ſerieux, magnifique, par un Chant enjoué, gai, impétueux, *&c.*





N.

NATUREL. *adj.* Ce mot en Musique a plusieurs sens. 1°. Musique *Naturelle* est celle que forme la voix humaine par opposition à la Musique artificielle qui s'exécute avec des Instrumens. 2°. On dit qu'un Chant est *Naturel*, quand il est aisé, doux, gracieux, facile : qu'une Harmonie est *Naturelle*, quand elle a peu de renversemens, de Dissonnances; qu'elle est produite par les Cordes essentielles & *Naturelles* du Mode. 3°. *Naturel* se dit encore de tout Chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vîte ni trop lentement. 4°. Enfin la signification la plus commune de ce mot, & la seule dont l'Abbé Brossard n'a point parlé, s'applique aux Tons ou Modes dont les Sons se tirent de la Gamme ordinaire sans aucune altération : de sorte qu'un Mode *Naturel* est celui où l'on n'emploie ni Dièse ni Bémol. Dans le sens exact il n'y auroit qu'un seul Ton *Naturel*, qui seroit celui d'*ut* ou de *C* Tierce majeure; mais on étend le nom de *Naturels* à tous les Tons dont les Cordes essentielles, ne portant ni Dièses ni Bémols, permettent qu'on n'arme la Clef ni de l'un ni de l'autre: tels sont les Modes majeurs de *G* & de F, les Modes mineurs d'*A* & de *D*. *&c.* (Voyez CLEFS TRANSPOSÉES, MODES, TRANSPOSITIONS.)

Les Italiens notent toujours leur Récitatif au *Naturel*, les changemens de Tons y étant si fréquens & les Modulations si serrées que, de quelque manière qu'on armât la Clef pour un Mode, on n'épargneroit ni Dièses ni Bémols pour les autres, & l'on se jetteroit, pour la suite de la Modulation, dans des confusions de signes très-embarrassantes, lorsque les Notes altérées à la Clef par un signe se trouveroient altérées par le signe contraire accidentellement. (Voyez RÉCITATIF.)

Solfier au *Naturel*, c'est solfier par les noms *Naturels* des Sons de la Gamme ordinaire, sans égard au ton où l'on est. (Voyez SOLFIER.)

NETE. *s. f.* C'étoit dans la Musique Grecque la qua-

trième Corde ou la plus aiguë de chacun des trois Tétracordes qui suivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troisième Tétracorde étoit conjoint avec le second, c'étoit le Tétracorde Synnéménon, & sa *Nete* s'appelloit *Nete Synnéménon.*

Ce troisième Tétracorde portoit le nom de Diézeugménon quand il étoit disjoint ou séparé du second par l'Intervalle d'un *Ton* & sa *Nete* s'appelloit *Nete-diezeugménon.*

Enfin le quatrième Tétracorde portant toujours le nom d'Hyperboléon, sa *Nete* s'appelloit aussi toujours *Nete-Hyperboléon.*

A l'égard des deux premiers Tétracordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de *Néte* ni l'un ni l'autre : la quatrième Corde du premier, étant toujours la première du second, s'appelloit Hypate-Méson ; & la quatriéme Corde du second, formant le milieu du systême s'appelloit Mèse.

Nete, dit Boëce, *quasi neate*, *id est*, *inferior* ; car les Anciens dans leurs Diagrammes mettoient en haut les Sons graves, & en bas les Sons aigus.

NETOIDES. Sons aigus. (Voyez LEPSIS.)

NEUME. s. f. Terme de Plain-Chant. La *Neume* est une espèce de courte récapitulation du Chant d'un Mode, laquelle se fait à la fin d'une Antienne par une simple variété de Sons& sans y joindre aucunes paroles. Les Catholiques autorisent ce singulier usage sur un passage de Saint Augustin, qui dit, que ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adresser des Chants confus de jubilation. „ Car à qui convient une „ telle jubilation sans paroles, si ce n'est à l'Etre ineffable ? „ & comment célébrer cet Etre ineffable, lorsqu'on ne „ peut ni se taire, ni rien trouver dans ses transports qui „ les exprime, si ce n'est des Sons inarticulés " ?

NEUVIÉME. *s. f.* Octave de la Seconde. Cet Intervalle porte le nom de *Neuvième*, parce qu'il faut former neuf Tons consécutifs pour arriver Diatoniquement d'un de ses deux termes à l'autre. La *Neuvième* est majeure ou mineure, comme la Seconde dont elle est la Réplique. (Voyez SECONDE.)

Il y a un Accord par supposition qui s'appelle Accord de *Neuvième*, pour le distinguer de l'Accord de Seconde, qui

ſe prepare, s'accompagne & ſe ſauve différemment. L'Accord de *Neuvième* eſt formé par un Son mis à la Baſſe, une Tierce au-deſſous de l'Accord de Septième; ce qui fait que la Septième elle-même fait *Neuvième* ſur ce nouveau Son. La *Neuvième* s'accompagne, par conſequent, de Tierce, de Quinte, & quelquefois de Septième. La quatrième Note du Ton eſt généralement celle ſur laquelle cet Accord convient le mieux; mais on la peut placer partout dans des entrelacemens Harmoniques. La Baſſe doit toujours arriver en montant à la Note qui porte *Neuvième*; la Partie qui fait la *Neuvième* doit ſyncoper, & ſauve cette *Neuvième* comme une Septième en deſcendant Diatoniquement d'un Degré ſur l'Octave, ſi la Baſſe reſte en place, ou ſur la Tierce, ſi la Baſſe deſcend de Tierce. (Voyez Accord, Supposition, Syncope.)

En Mode mineur l'Accord ſenſible ſur la Médiante perd le nom d'Accord de *Neuvième* & prend celui de Quinte ſuperflue. (Voyez Quinte Superflue.)

NIGLARIEN. *adj.* Nom d'un Nome ou chant d'une Mélodie efféminée & molle, comme Ariſtophane le reproche à Philoxène ſon Auteur.

NOELS. Sortes d'Airs deſtinés à certains Cantiques que le peuple chante aux Fêtes de Noël. Les Airs des *Noëls* doivent avoir un caractère champêtre & paſtoral convenable à la ſimplicité des paroles, & à celle des Bergers qu'on ſuppoſe les avoir chantés en allant rendre hommage à l'Enfant Jéſus dans la Crèche.

NŒUDS. On appelle *Nœuds* les points fixes dans leſquels une Corde Sonore miſe en vibration ſe diviſe en aliquotes vibrantes, qui rendent un autre Son que celui de la Corde entiere. Par exemple, ſi de deux Cordes dont l'une ſera triple de l'autre, on fait ſonner la plus petite, la grande répondra, non par le Son qu'elle a comme Corde entiere, mais par l'uniſſon de la plus petite; parce qu'alors cette grande Corde, au lieu de vibrer dans ſa totalité, ſe diviſe, & ne vibre que par chacun de ſes tiers. Les points immobiles qui ſont les diviſions & qui tiennent en quelque ſorte lieu de Chevalets ſont ce que M. Sauveur a nommé les *Nœuds*, & il a nommé *Ventres* les points milieux de chaque aliquote où la vibration eſt la plus grande & où la Corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

Si,

Si, au lieu de faire ſonner une autre Corde plus petite, on diviſe la grande au point d'une de ſes aliquotes par un obſtacle léger qui la gêne ſans l'aſſujettir, le même cas arrivera encore en faiſant ſonner une des deux parties; car alors les deux réſonneront à l'uniſſon de la petite, & l'on verra les mêmes *Nœuds* & les mêmes *Ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'eſt pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient ſeulement une aliquote commune; alors elles ſe diviſeront toutes deux ſelon cette aliquote commune, & l'on verra des *Nœuds* & des *Ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties ſont incommenſurables, c'eſt-à-dire, qu'elles n'aient aucune aliquote commune; alors il n'y aura aucune réſonnance, ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe aſſez fort pour forcer l'obſtacle, & faire réſonner la Corde entière.

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *Ventres* & ces *Nœuds* à l'Académie, d'une manière très-ſenſible, en mettant ſur la Corde des papiers de deux couleurs, l'une aux diviſions des *Nœuds*, & l'autre au milieu des *Ventres*; car alors au Son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *Ventres* & ceux des *Nœuds* reſter en place. (Voyez *Pl.* M. *Fig.* 6.)

NOIRE. *ſ. f.* Note de Muſique qui ſe fait ainſi ♩ ou ainſi ♩, & qui vaut deux Croches ou la moitié d'une Blanche. ♦ Dans nos anciennes Muſiques on ſe ſervoit de pluſieurs ſortes de *Noires*; *Noire* à queue, *Noire* quarrée, *Noire* en lozange. Ces deux dernières eſpèces ſont demeurées dans le Plain-Chant; mais dans la Muſique on ne ſe ſert plus que de la *Noire* à queue. (Voyez Valeur des Notes.)

NOME. *ſ. m.* Tout chant déterminé par des règles qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre, portoit chez les Grecs le nom de *Nome*.

Les *Nomes* empruntoient leur dénomination; 1°. ou de certains peuples; *Nome* Éolien, *Nome* Lydien: 2°. ou de la Nature du Rhythme; *Nome* Orthien, *Nome* Dactylique, *Nome* Trochaïque: 3°. ou de leurs inventeurs; *Nome* Hiéracien, *Nome* Polymneſtant: 4°. ou de leurs ſujets; *Nome* Pythien, *Nome* Comique: 5°. ou enfin de leur Mode;

par conséquent, des *Notes* pour exprimer ces différences; troisièmement, que la Musique se notoit pour les Instrumens autrement que pour les Voix, comme nous avons encore aujourd'hui pour certains Instrumens à Cordes une tablature qui ne ressemble en rien à celle de la Musique ordinaire; enfin, que les Anciens ayant jusqu'à quinze Modes différens, selon le dénombrement d'Alypius, (voyez Mode) il fallut approprier des caractères à chaque Mode, comme on le voit dans les Tables du même Auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes de signes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de suffire. De-là la nécessité d'employer les mêmes lettres pour plusieurs sortes de *Notes*; ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes situations, de les accoupler, de les mutiler, de les allonger en divers sens. Par exemple, la lettre *Pi* écrite de toutes ces manieres Π, Π, ⊏, Ι', Π, exprimoit cinq différentes *Notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverses circonstances, on trouve jusqu'à 1620 différentes *Notes*: nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la Musique de la plus grande difficulté. Aussi l'étoit-elle selon Platon, qui veut que les jeunes gens se contentent de donner deux ou trois ans à la Musique seulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un si grand nombre de caractères, mais la même *Note* avoit quelquefois différentes significations selon les occasions: ainsi le même caractère qui marque la Proslambanomène du Mode Lydien, marque la Parypate-Meson du Mode Hypo-Iastien, l'Hypate-Méson de l'Hypo-Phrygien, le Lychanos Hypaton de l'Hypo-Lydien, la Parhypate-Hypaton de l'Iastien, & l'Hypate-Hypaton du Phrygien. Quelquefois aussi la *Note* change, quoique le Son reste le même; comme, par exemple, la Proslambanomène de l'Hypo-Phrygien, laquelle a un même signe dans les Modes Hyper-Phrygien, Hyper-Dorien, Phrygien, Dorien, Hypo-Phrygien, & Hypo-Dorien, & un autre même signe dans les Modes Lydien & Hypo-Lydien.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig.* 1.) la Table des *Notes* du Genre Diatonique dans le Mode Lydien, qui étoit le plus usité; ces *Notes* ayant été préférées à celles des autres Modes par Bacchius, suffisent pour entendre tous les exem-

ples qu'il donne dans son ouvrage ; & la Musique des Grecs n'étant plus en usage, cette Table suffit aussi pour désabuser le Public, qui croit leur manière de noter tellement perdue que cette Musique nous seroit maintenant impossible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout aussi exactement que les Grecs mêmes auroient pu faire : mais la phraser, l'accentuer, l'entendre, la juger ; voilà ce qui n'est plus possible à personne & qui ne le deviendra jamais. En toute Musique, ainsi qu'en toute Langue, déchiffrer & lire sont deux choses très-différentes. Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs, notèrent aussi la Musique avec les lettres de leur Alphabet, retranchèrent beaucoup de cette quantité de *Notes* ; le Genre Enharmonique ayant tout-à-fait cessé d'être pratiqué, & plusieurs Modes n'étant plus en usage. Il paroît que Boëce établit l'usage de quinze lettres seulement, & Grégoire Evêque de Rome, considérant que les rapports des Sons sont les mêmes dans chaque Octave, réduisit encore ces quinze *Notes* aux sept premières lettres de l'Alphabet, que l'on répétoit en diverses formes d'une Octave à l'autre.

Enfin dans l'onzième siècle un Bénédictin d'Arezzo, nommé Gui, substitua à ces lettres des points posés sur différentes lignes parallèles, à chacune desquelles une lettre servoit de Clef. Dans la suite on grossit ces points, on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre ces lignes, & l'on multiplia, selon le besoin, ces lignes & ces espaces. (Voyez Portée.) A l'égard des noms donnés aux *Notes* voyez Solfier.

Les *Notes* n'eurent, durant un certain tems, d'autre usage que de marquer les Degrés & les différences de l'Intonation. Elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, & ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles des syllabes longues & brèves sur lesquelles on les chantoit : c'est à-peu-près dans cet état qu'est demeuré le Plain-chant des Catholiques jusqu'à ce jour ; & la Musique des Pseaumes, chez les Protestans, est plus imparfaite encore ; puisqu'on n'y distingue pas même dans l'usage, les Longues des Brèves ou les Rondes des Blanches, quoiqu'on y ait conservé ces deux figures.

Cette indistinction de figures dura, selon l'opinion commune, jusqu'en 1338, que Jean de Muris Docteur &

Chanoine de Paris donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *Notes*, pour marquer les rapports de durée qu'elles devoient avoir entr'elles : il inventa aussi certains signes de Mesure appellés Modes ou Prolations, pour déterminer, dans le cours d'un Chant, si le rapport des Longues aux Brèves seroit double ou triple, &c. Plusieurs de ces figures ne subsistent plus ; on leur en a substitué d'autres en différens tems. (Voyez MESURE, TEMS, VALEUR DES NOTES.) Voyez aussi, au mot *Musique*, ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la Musique écrite par nos *Notes*, & la rendre exactement, il y a huit choses à considérer : 1. La Clef & sa position. 2. Les Dièses ou Bémols qui peuvent l'accompagner. 3. Le lieu ou la position de chaque *Note*. 4. Son Intervalle, c'est-à-dire son rapport à celle qui précède, ou à la Tonique, ou à quelque *Note* fixe dont on ait le Ton. 5. Sa figure, qui détermine sa valeur. 6. Le Tems où elle se trouve & la place qu'elle y occupe. 7. Le Dièse, Bémol ou Béquarre accidentel qui peut la précéder. 8. L'espèce de la mesure & le caractère du Mouvement. Et tout cela, sans compter ni la parole ou la syllabe à laquelle appartient chaque *Note*, ni l'Accent ou l'expression convenable au sentiment ou à la pensée. Une seule de ces huit observations omise peut faire détonner ou chanter hors de Mesure.

La Musique a eu le sort des Arts qui ne se perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *Notes* n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur tems, sans songer à celui où elle pouvoit parvenir, & dans la suite leurs signes se sont trouvés d'autant plus défectueux que l'Art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançoit, on établissoit de nouvelles règles pour remédier aux inconvéniens présens ; en multipliant les signes, on a multiplié les difficultés, & à force d'additions & de chevilles, on a tiré d'un principe assez simple un systême fort embrouillé & fort mal assorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le prémier est dans la multitude des signes & de leurs combinaisons, qui surchargent tellement l'esprit & la mémoire des commençans, que l'oreille est formée, & les organes ont acquis l'habitude & la facilité nécessaires, long-tems avant qu'on soit en état de chanter à Livre ouvert ; d'où il suit que la difficulté est toute dans l'attention aux règles & nul-

lement dans l'exécution du Chant. Le second est le peu d'évidence dans l'espèce des Intervalles, majeurs, mineurs, diminués, superflus, tous indistinctement confondus dans les mêmes positions : défaut d'une telle influence, que non seulement il est la principale cause de la lenteur du progrès des Ecoliers; mais encore qu'il n'est aucun Musicien formé, qui n'en soit incommodé dans l'exécution. Le troisiéme est l'extrême diffusion des caractères & le trop grand volume qu'ils occupent; ce qui, joint à ces Lignes, à ces Portées si incommodes à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espèce. Si le premier avantage des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis, quel jugement doit-on porter d'un ordre de signes à qui l'un & l'autre manquent ?

Les Musiciens, il est vrai, ne voient point tout cela. L'usage habitue à tout. La Musique pour eux n'est pas la science des Sons; c'est celle des Noires, des Blanches, des Croches, &c. Dès que ces figures cesseroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la Musique. D'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres ? Ce n'est donc pas le Musicien qu'il faut consulter ici; mais l'homme qui sait la Musique & qui a réfléchi sur cet Art.

Il n'y a pas deux avis dans cette dernière Classe sur les défauts de notre *Note*; mais ces défauts sont plus aisés à connoître qu'à corriger. Plusieurs ont tenté jusqu'à présent cette correction sans succès. Le Public, sans discuter beaucoup l'avantage des signes qu'on lui propose, s'en tient à ceux qu'il trouve établis, & préférera toujours une mauvaise manière de savoir à une meilleure d'apprendre.

Ainsi de ce qu'un nouveau systême est rebuté, cela ne prouve autre chose, sinon que l'Auteur est venu trop tard; & l'on peut toujours discuter & comparer les deux systêmes, sans égard en ce point au jugement du Public.

Toutes les manières de *Noter* qui n'ont pas eu pour première loi l'évidence des Intervalles ne me paroissent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. Sauveur qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1721; ni à celle de M. Demaux donnée quelques années après. Dans ces deux systêmes, les Intervalles étant exprimés par des signes tout-

à-fait arbitraires, & sans aucun vrai rapport à la chose représentée, échappent aux yeux les plus attentifs & ne peuvent se placer que dans la mémoire; car que sont des têtes différemment figurées, & des queues différemment dirigées aux Intervalles qu'elles doivent exprimer? De tels signes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres; la netteté de la figure & le peu de place qu'elle occupe sont des avantages qu'on peut trouver dans un systême tout différent; le hasard a pu donner les premiers signes, mais il faut un choix plus propre à la chose dans ceux qu'on leur veut substituer. Ceux qu'on a proposés en 1743 dans un petit ouvrage intitulé, *Dissertation sur la musique moderne*, ayant cet avantage, leur simplicité m'invite à en exposer le systême abrégé dans cet article.

Les caractères de la Musique ont un double objet; savoir, de représenter les Sons, 1°. selon leurs divers Intervalles du grave à l'aigu; ce qui constitue le Chant & l'Harmonie. 2°. Et selon leurs durées relatives du vîte au lent; ce qui détermine le Tems & la Mesure.

Pour le premier point, de quelque manière que l'on retourne & combine la musique écrite & régulière, on n'y trouvera jamais que des combinaisons des sept *Notes* de la Gamme, portées à diverses Octaves ou transposées sur différens Degrés selon le Ton & le mode qu'on aura choisi. L'Auteur exprime ces sept Sons par les sept premiers chiffres; de sorte que le chiffre 1 forme la *Note ut*, le 2 la *Note re*, le 3 la *Note mi*, &c. & il les traverse d'une ligne horisontale comme on voit dans la Planche F. *Fig.* 1.

Il écrit au-dessus de la ligne les *Notes* qui, continuant de monter, se trouveroient dans l'Octave supérieure: ainsi l'*ut* qui suivroit immédiatement le *si* en montant d'un semi Ton doit être au-dessus de la Ligne de cette manière $\overline{\ \ }1$; & de même, les *Notes* qui appartiennent à l'Octave aigu dont cet *ut* est le commencement, doivent toutes être au-dessus de la même Ligne. Si l'on entroit dans une troisième Octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverser les *Notes* par une seconde ligne accidentelle au-dessous de la première. Voulez-vous, au contraire, descendre dans les Octaves inférieures à celle de la ligne principale: écrivez immédiatement au-dessous de cette ligne les *Notes* de l'Octave qui la suit en descendant: si vous descendez en-

core d'une Octave, ajoutez une ligne au-dessous, comme vous en avez mis une au-dessus pour monter, &c. Au moyen de trois lignes seulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq Octaves; ce qu'on ne sçauroit faire dans la Musique ordinaire à moins de 18 lignes.

On peut même se passer de tirer aucune ligne. On place toutes les *notes* horisontalement sur le même rang. Si l'on trouve une *note* qui passe, en montant, le *si* de l'Octave où l'on est; c'est-à-dire qui entre dans l'Octave supérieure, on met un point sur cette *note*. Ce point suffit pour toutes les *notes* suivantes qui demeurent sans interruption dans l'Octave où l'on est entré. Que si l'on redescend d'une Octave à l'autre, c'est l'affaire d'un autre point sous la *note* par laquelle on y rentre, &c. On voit dans l'exemple suivant le progrès de deux Octaves tant en montant qu'en descendant, notées de cette manière.

$$1\;2\;3\;4\;5\;6\;7\;\dot{1}\;2\;3\;4\;5\;6\;7\;\dot{1}\;\underset{\cdot}{7}\;6\;5\;4\;3\;2\;\dot{1}\;\underset{\cdot}{7}\;6\;5\;4\;3\;2\;1$$

La première manière de *noter* avec des lignes convient pour les Musiques fort travaillées & fort difficiles pour les grandes Partitions, &c. La seconde avec des points est propre aux musiques plus simples & aux petits Airs: mais rien n'empêche qu'on ne puisse à sa volonté l'employer à la place de l'autre, & l'Auteur s'en est servi pour transcrire la fameuse Ariette l'*Objet qui regne dans mon ame*, qu'on trouve *notée* en Partition par les Chiffres de cet Auteur à la fin de son ouvrage.

Par cette méthode tous les Intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche; les Octaves portent toujours le même chiffre, les Intervalles simples se reconnoissent toujours dans leurs doubles ou composés: on reconnoit d'abord dans la dixieme $\dot{3}$ ou $1\dot{3}$ que c'est l'Octave de la Tierce majeure: les Intervalles majeurs ne peuvent jamais se confondre avec les mineurs; 24 sera éternellement une Tierce mineure, 46 éternellement une Tierce majeure; la position ne fait rien à cela.

Après avoir ainsi réduit toute l'étendue du Clavier sous un beaucoup moindre volume avec des signes beaucoup plus clairs, on passe aux transpositions.

Il n'y a que deux Modes dans notre Musique. Qu'est-ce que chanter ou jouer en *re* majeur ? C'est transporter l'Échelle ou la Gamme d'*ut* un Ton plus haut, & la placer sur *re* comme Tonique ou fondamentale. Tous les rapports qui appartenoient à l'*ut* passent au *re* par cette transposition. C'est pour exprimer ce systême de rapports haussé ou baissé, qu'il a tant fallu d'altérations de Dièses ou de Bémols à la Clef. L'Auteur du nouveau systême supprime tout d'un coup tous ces embarras : le seul mot *re* mis en tête & à la marge, avertit que la pièce est en *re* majeur, & comme alors le *re* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend aussi le signe & le nom ; il se marque avec le chiffre 1, & toute son Octave suit par les chiffres 2, 3, 4, &c. comme ci-devant. Le *re* de la marge lui sert de Clef ; c'est la touche *re* ou D du Clavier naturel : mais ce même *re* devenu Tonique sous le nom d'*ut* devient aussi la Fondamentale du Mode.

Mais cette Fondamentale, qui est Tonique dans les Tons majeurs, n'est que Médiante dans les Tons mineurs ; la Tonique, qui prend le nom de *la*, se trouvant alors une Tierce mineure au-dessous de cette Fondamentale. Cette distinction se fait par une petite ligne horisontale qu'on tire sous la Clef. *Re* sans cette ligne désigne le Mode majeur de *re* ; mais *Re* sousligné désigne le Mode mineur de *si* dont ce Re est Médiante. Au reste, cette distinction, qui ne sert qu'à déterminer nettement le Ton par la Clef, n'est pas plus nécessaire dans le nouveau systême que dans la *note* ordinaire où elle n'a pas lieu. Ainsi quand on n'y auroit aucun égard, on n'en solfieroit pas moins exactement.

Au lieu des noms mêmes des *Notes* on pourroit se servir pour Clefs des lettres de la Gamme qui leur répondent ; C pour *ut*, D pour *re* &c. (Voyez GAMME.)

Les Musiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des Transpositions, sans doute, parce qu'elle rend l'Art trop facile. L'Auteur fait voir que ce mépris est mal fondé ; que c'est leur méthode qu'il faut mépriser, puisqu'elle est pénible en pure perte ; & que les Transpositions, dont il montre les avantages, sont, même sans qu'ils y songent, la véritable règle que suivent tous les grands Mu-

ficiens & les bons Compofiteurs. (Voyez TRANSPOSITION.)

Le Ton, le Mode & tous leurs rapports bien déterminés, il ne fuffit pas de faire connoître toutes les *Notes* de chaque octave, ni le paffage d'une octave à l'autre par des fignes précis & clairs ; il faut encore indiquer le lieu du Clavier qu'occupent ces Octaves. Si j'ai d'abord un *fol* à entonner, il faut favoir lequel ; car il y en a cinq dans le Clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, felon les différentes Octaves. Ces Octaves ont chacune leur lettre, & l'une de ces lettres mife fur la ligne qui fert de Portée marque à quelle Octave appartient cette ligne, & conféquemment les Octaves qui font au-deffus & au-deffous. Il faut voir la figure qui eft à la fin du Livre & l'explication qu'en donne l'Auteur, pour fe mettre en cette partie au fait de fon fyftême, qui eft des plus fimples.

Il refte, pour l'expreffion de tous les Sons poffibles dans notre fyftême mufical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la Modulation ; ce qui fe fait bien aifément. Le Dièfe fe forme en traverfant la *Note* d'un trait montant de gauche à droite de cette manière ; *fa* Dièfe 4 : *ut* Dièfe 1. On marque le Bémol par un femblable trait defcendant ; *fi* Bémol, 7 : *mi* Bémol, 3. A l'égard du Béquarre, l'Auteur le fupprime, comme un figne inutile dans fon fyftême.

Cette partie ainfi remplie, il faut venir au tems ou à la Mefure. D'abord l'Auteur fait main-baffe fur cette foule de différentes Mefures dont on a fi mal-à-propos chargé la Mufique. Il n'en connoît que deux, comme les Anciens ; favoir, Mefure à deux tems, & Mefure à trois Tems. Les Tems de chacune de ces Mefures peuvent, à leur tour, être divifés en deux parties égales ou en trois. De ces deux règles combinées il tire des expreffions exactes pour tous les Mouvemens poffibles.

On rapporte dans la Mufique ordinaire les diverfes valeurs des *Notes* à celle d'une *Note* particulière, qui eft la Ronde ; ce qui fait que la valeur de cette Ronde variant continuellement, les *Notes* qu'on lui compare, n'ont point de valeur fixe. L'Auteur s'y prend autrement : il ne détermine les valeurs des *Notes* que fur la forte de Mefure dans laquelle elles font employées & fur le tems qu'elles

y occupent ; ce qui le dispense d'avoir, pour ces valeurs, aucun signe particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *Note* seule entre deux barres remplit toute une Mesure. Dans la mesure à deux Tems, deux *Notes* remplissant la mesure, forment chacune un tems. Trois *Notes* font la même chose dans la mesure à trois Tems. S'il y a quatre *Notes* dans une mesure à deux Tems, ou six dans une mesure à trois, c'est que chaque Tems est divisé en deux parties égales : on passe donc deux *Notes* pour un tems ; on en passe trois quand il y a six *notes* dans l'une & neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul signe d'inégalité, les *notes* sont égales, leur nombre se distribue dans une mesure selon le nombre des Tems & l'espèce de la mesure : pour rendre cette distribution plus aisée, on sépare si l'on veut les Tems par des virgules ; de sorte qu'en lisant la musique, on voit clairement la valeur des *notes*, sans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particulière. (Voyez *Pl.* F. *Fig.* 2.)

Les divisions inégales se marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne sont jamais que des subdivisions qu'on ramène à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou plusieurs *notes.* Par exemple, si un tems contient une Croche & deux doubles-Croches, un trait en ligne droite au-dessus ou au-dessous des deux doubles-Croches montrera qu'elles ne font ensemble qu'une quantité égale à la précédente, & par conséquent qu'une Croche. Ainsi le Tems entier se retrouve divisé en deux parties égales ; savoir, la *note* seule & le trait qui en comprend deux. Il y a encore des subdivisions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits ; comme, si une Croche pointée étoit suivie de deux triples-Croches, alors il faudroit premièrement un trait sur les deux *notes* qui représentent les triples-Croches, ce qui les rendroit ensemble égales au Point ; puis un second trait qui, couvrant le trait précédent & le Point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la Croche. Mais quelque vîtesse que puissent avoir les *notes*, ces traits ne sont jamais nécessaires que quand les valeurs sont inégales, & quelque inégalité qu'il puisse y avoir, on n'aura jamais besoin de plus de deux traits, sur-tout en séparant les Tems par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci-après.

L'Auteur du nouveau système emploie aussi le Point,

mais autrement que dans la Musique ordinaire; dans celle-ci, le Point vaut la moitié de la *note* qui le précède; dans la sienne, le Point, qui marque aussi le prolongement de la *Note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : si le Point remplit un Tems, il vaut un Tems; s'il remplit une Mesure, il vaut une Mesure; s'il est dans un Tems avec une autre *Note*, il vaut la moitié de ce Tems. En un mot, le Point se compte pour une *Note*, se mesure comme les *Notes*, & pour marquer des Tenues ou des Syncopes on peut employer plusieurs Points de suite de valeurs égales ou inégales, selon celles des Tems ou des Mesures que ces Points ont à remplir.

Tous les silences n'ont besoin que d'un seul caractère; c'est le Zéro. Le Zéro s'emploie comme les *Notes*, & comme le Point; le Point se marque après un Zéro pour prolonger un silence, comme après une *Note* pour prolonger un Son. Voyez un exemple de toute cela (*Pl.* F. *Fig.* 3.)

Tel est le précis de ce nouveau systême. Nous ne suivrons point l'Auteur dans le détail de ses règles ni dans la comparaison qu'il fait des caractères en usage avec les siens : on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de son côté; mais ce préjugé ne détournera point tout Lecteur impartial d'examiner les raisons de cet Auteur dans son livre même : comme cet Auteur est celui de ce Dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article sans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici. Voyez (*Planche* F. *Fig.* 4.) un Air noté par ces nouveaux caractères : mais il sera difficile de tout déchiffrer bien exactement sans secourir au livre même, parce qu'un article de ce Dictionnaire ne doit pas être un livre, & que dans l'explication des caractères d'un Art aussi compliqué, il est impossible de tout dire en peu de mots.

NOTE SENSIBLE, est celle qui est une Tierce majeure au-dessus de la Dominante, ou un semi-Ton au-dessous de la Tonique. Le *si* est *Note sensible* dans le Ton d'*ut*, le *sol* Dièse dans le Ton de *la*.

On l'appelle *Note sensible*, parce qu'elle fait sentir le Ton & la Tonique, sur laquelle, après l'Accord dominant, la *Note sensible* prenant le chemin le plus court, est obligée de monter : ce qui fait que quelques-uns traitent cette *Note sensible* de Dissonnance majeure, faute de voir que la Dis-

ſonnance, étant un rapport, ne peut être conſtituée que par deux *Notes.*

Je ne dis pas que la *Note ſenſible* eſt la ſeptième *Note* du Ton; parce qu'en Mode mineur cette ſeptième *Note* n'eſt *Note ſenſible* qu'en montant; car en deſcendant elle eſt à un Ton de la Tonique & à une Tierce mineure de la Dominante. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

NOTES DE GOÛT. Il y en a de deux eſpèces; les unes qui appartiennent à la Mélodie, mais non pas à l'Harmonie; en ſorte que, quoiqu'elles entrent dans la Meſure, elles n'entrent pas dans l'Accord : celles-là ſe notent en plein. Les autres *Notes de goût*, n'entrant ni dans l'Harmonie ni dans la Mélodie, ſe marquent ſeulement avec de petites *Notes* qui ne ſe comptent pas dans la Meſure, & dont la durée très-rapide ſe prend ſur la *Note* qui précède ou ſur celle qui ſuit. Voyez dans la *Pl.* F. *Fig.* 5. un exemple des *Notes de goût* des deux eſpèces.

NOTER. *v. a.* C'eſt écrire de la Muſique avec les caractères deſtinés à cet uſage, & appellés *Notes.* (Voyez NOTES.)

Il y a dans la manière de *Noter* la Muſique une élégance de copie, qui conſiſte moins dans la beauté de la Note, que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les ſignes, & qui rend la Muſique ainſi *Notée* bien plus facile à exécuter; c'eſt ce qui a été expliqué au mot COPISTE.

NOURRIR les Sons, c'eſt non-ſeulement leur donner du tymbre ſur l'Inſtrument, mais auſſi les ſoutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laiſſer éteindre avant que cette valeur ſoit écoulée, comme on fait ſouvent. Il y a des Muſiques qui veulent des Sons *Nourris*, d'autres les veulent détachés, & marqués ſeulement du bout de l'Archet.

NUNNIE. *ſ. f.* C'étoit chez les Grecs la Chanſon particuliére aux Nourrices. (Voyez CHANSON.)





O.

O. Cette lettre capitale formée en cercle ou double CƆ est, dans nos Musiques anciennes, le signe de ce qu'on appelloit Tems parfait; c'est-à-dire de la Mesure triple ou à trois Tems, à la différence du Tems imparfait ou de la Mesure double, qu'on marquoit par un C simple, ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ɔ.

Le Tems parfait se marquoit quelquefois par un O simple, quelquefois par un O pointé en dedans de cette manière ʘ, ou par un O barré, φ (Voyez Tems.)

OBLIGÉ. *adj.* On appelle *Partie Obligée*, celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne sauroit retrancher sans gâter l'Harmonie ou le Chant; ce qui la distingue des Parties de Remplissage, qui ne sont ajoûtées que pour une plus grande perfection d'Harmonie, mais par le retranchement desquelles la Pièce n'est point mutilée. Ceux qui sont aux parties de Remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, la Musique n'en va pas moins; mais celui qui est chargé d'une *Partie Obligée* ne peut la quitter un moment sans faire manquer l'exécution.

Brossard dit qu'*Obligé* se prend aussi pour contraint ou assujetti. Je ne sache pas que ce mot ait aujourd'hui un pareil sens en Musique. (Voyez Contraint.)

OCTACORDE. *s. m.* Instrument ou systême de Musique composé de huit Sons ou de sept Degrés. L'*Octacorde* ou la Lyre de Pythagore comprenoit les huit Sons exprimés par ces lettres *E. F. G. a.* ♮ *c. d. e.*: c'est-à-dire, deux Tétracordes disjoints.

OCTAVE. *s. f.* La première des Consonnances dans l'ordre de leur génération. L'*Octave* est la plus parfaite des Consonnances; elle est, après l'Unisson, celui de tous les Accords dont le rapport est le plus simple: l'Unisson est en raison d'égalité; c'est-à-dire comme 1 est à 1: l'*Octave* est en raison double, c'est-à-dire comme 1 est à 2; les Harmoniques des deux Sons dans l'un & dans l'autre s'accordent tous sans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre In-

tervalle. Enfin ces deux Accords ont tant de conformité qu'ils ſe confondent ſouvent dans la Mélodie, & que dans l'Harmonie même on les prend preſque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet Intervelle s'appelle *Octave*, parce que pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut paſſer par ſept Degrés, & faire entendre huit Sons différens.

Voici les propriétés qui diſtinguent ſi ſingulièrement l'*Octave* de tous les autres Intervalles.

I. L'*Octave* renferme entre ſes bornes tous les Sons primitifs & originaux; ainſi après avoir établi un ſyſtême ou une ſuite de Sons dans l'étendue d'une *Octave*, ſi l'on veut prolonger cette ſuite, il faut néceſſairement reprendre le même ordre dans une ſeconde *Octave* par une ſérie ſemblable, & de même pour une troiſième & pour une quatrième *Octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun Son qui ne ſoit la Réplique de quelqu'un des premiers. Une telle ſérie eſt appellée Echelle de Muſique dans ſa première *Octave*, & Réplique dans toutes les autres. (Voyez ÉCHELLE, RÉPLIQUE.) C'eſt en vertu de cette propriété de l'*Octave* qu'elle a été appellée *Diapaſon* par les Grecs. (Voyez DIAPASON.)

II. L'*Octave* embraſſe encore toutes les Conſonnances & toutes leurs différences, c'eſt-à-dire tous les Intervalles ſimples tant Conſonnans que Diſſonnans, & par conſéquent toute l'Harmonie. Établiſſons toutes les Conſonnances ſur un même Son fondamental; nous aurons la Table ſuivante,

$$\frac{120}{120} . \frac{100}{120} . \frac{96}{120} . \frac{90}{120} . \frac{80}{120} . \frac{75}{120} . \frac{72}{120} . \frac{60}{120} .$$

Qui revient à celle-ci:

$$1 \quad \frac{5}{6} . \frac{4}{5} . \frac{3}{4} . \frac{2}{3} . \frac{5}{8} . \frac{3}{5} . \frac{1}{2} .$$

Où l'on trouve toutes les Conſonnances dans cet ordre: la Tierce mineure, la Tierce majeure, la Quarte, la Quinte,

Octave l'extrême distance des sons ôte à la Consonnance presque tout son agrément.

C'est de l'*Octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les Intervalles par des divisions & subdivisions Harmoniques. Divisez harmoniquement l'*Octave* 3. 6. par le nombre 4. vous aurez d'un côté la Quarte 3. 4. & de l'autre la quinte 4. 6.

Divisez de même la Quinte 10. 15. harmoniquement par le nombre 12, vous aurez la Tierce mineure 10. 12. & la Tierce majeure 12. 15. Enfin divisez la tierce majeure 72. 90. encore harmoniquement par le nombre 80, vous aurez le ton mineur 72. 80. ou 9. 10. & le ton majeur 80. 90. ou 8. 9. &c.

Il faut remarquer que ces divisions Harmoniques donnent toujours deux Intervalles inégaux, dont le moindre est au grave & le grand à l'aigu. Que si l'on fait les mêmes divisions selon la proportion Arithmétique, on aura le moindre Intervalle à l'aigu & le plus grand au grave. Ainsi l'*Octave* 2. 4. partagée arithmétiquement, donnera d'abord la Quinte 2. 3. au grave, puis la Quarte 3. 4. à l'aigu. La Quinte 4. 6. donnera premièrement la Tierce majeure 4. 5. puis la Tierce mineure 5. 6. & ainsi des autres. On auroit les mêmes rapports en sens contraires, si, au lieu de les prendre, comme je fais ici, par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des Cordes. Ces connoissances, au reste, sont peu utiles en elles-mêmes, mais elles sont nécessaires pour entendre les vieux Auteurs.

Le systême complet & rigoureux de l'*Octave* est composé de trois *Tons* majeurs, deux *Tons* mineurs, & deux semi-*Tons* majeurs. Le systême tempéré est de cinq *Tons* égaux & deux semi-Tons formant entr'eux autant de Degrés Diatoniques sur les sept Sons de la Gamme jusqu'à l'Octave du premier. Mais comme chaque *Ton* peut se partager en deux semi-Tons, la même Octave se divise aussi chromatiquement en douze Intervalles d'un semi-Tons chacun, dont les sept précédens gardent leur nom, & les cinq autres prennent chacun le nom du Son Diatonique le plus voisin, au-dessous par Dièse & au-dessus par Bémol. (Voyez Echelle.)

Je ne parle point ici des *Octaves* diminuées ou superflues,

parce que cet Intervalle ne s'altère guères dans la Mélodie, & jamais dans l'Harmonie.

Il est défendu, en composition, de faire deux *Octaves* de suite, entre différentes Parties, sur-tout par Mouvement semblable: mais cela est permis, & même élégant, fait à dessein & à propos dans toute la suite d'un Air ou d'une Période: c'est ainsi que dans plusieurs *Concerto* toutes les Parties reprennent par Intervalles le Rippiéno à l'*Octave* ou à l'Unisson.

Sur la Règle de l'*Octave*, voyez REGLE.

OCTAVIER. *v. n.* Quand on force le vent dans un Instrument à vent, le Son monte aussi-tôt à l'Octave; c'est ce qu'on appelle *Octavier*. En renforçant ainsi l'inspiration, l'air renfermé dans le tuyau & contraint par l'air extérieur, est obligé, pour céder à la vitesse des oscillations, de se partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau; & c'est ainsi que chacune de ces moitiés sonne l'Octave du tout. Une Corde de Violoncelle *Octavie* par un principe semblable, quand le coup d'Archet est trop brusque ou trop voisin du Chevalet. C'est un défaut dans l'Orgue quand un tuyau *Octavie*; cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

ODE. *f. f.* Mot Grec qui signifie *Chant* ou *Chanson*.

ODE'UM. *f. m.* C'étoit, chez les Anciens, un lieu destiné à la répétition de la Musique qui devoit être chantée sur le Théâtre; comme est, à l'Opéra de Paris, le petit Théâtre du Magasin. (Voyez MAGASIN.)

On donnoit quelquefois le nom d'*Odéum* à des bâtimens qui n'avoient point de rapport au Théâtre. On lit dans Vitruve que Périclès fit bâtir à Athènes un *Odeum* où l'on disputoit des prix de Musique, & dans Pausanias qu'Hérode l'Athénien fit construire un magnifique *Odéum* pour le tombeau de sa femme.

Les Ecrivains Ecclésiastiques désignent aussi quelquefois le Chœur d'une Eglise par le mot *Odéum*.

ŒUVRE. Ce mot est masculin pour désigner un des Ouvrages de Musique d'un Auteur. On dit, le troisieme *Œuvre* de Corelli, le cinquième *Œuvre* de Vivaldi, &c. mais ces titres ne sont plus guère en usage. A mesure que la Musique se perfectionne, elle perd ces noms pompeux par lesquels nos Anciens s'imaginoient la glorifier.

ONZIÈME. *s. f.* Réplique ou Octave de la Quarte. Cet Intervalle s'appelle *Onzième*, parce qu'il faut former *Onze* Sons Diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom d'*Onzième* à l'Accord qu'on appelle ordinairement Quarte; mais comme cette dénomination n'est pas suivie, & que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même Accord d'un 4 & non pas d'un 11, il faut se conformer à l'usage. (Voyez Accord, Quarte, Supposition.)

OPÉRA. *s. m.* Spectacle dramatique & lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt & l'illusion.

Les parties constitutives d'un *Opéra* sont, le Poëme, la Musique, & la Décoration. Par la Poésie on parle à l'esprit, par la Musique à l'oreille, par la Peinture aux yeux; & le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur & y porter à la fois la même impression par divers organes. De ces trois parties, mon sujet ne me permet de considérer la première & la dernière que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la seconde; ainsi je passe immédiatement à celle-ci.

L'Art de combiner agréablement les Sons peut être envisagé sous deux aspects très-différens. Considérée comme une institution de la Nature, la musique borne son effet à la sensation & au plaisir physique qui resulte, de la mélodie, de l'Harmonie, & du Rhythme : telle est ordinairement la musique d'Eglise; tels sont les Airs à danser, & ceux des Chansons. Mais comme partie essentielle de la Scène lyrique, dont l'objet principal est l'imitation, la musique devient un des beaux Arts, capable de peindre tous les Tableaux, d'exciter tous les sentimens, de lutter avec la Poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, & d'en triompher en la couronnant.

Les Sons de la voix parlante n'étant ni soutenus ni Harmoniques, sont inappréciables, & ne peuvent, par conséquent, s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante & des Instrumens, au moins dans nos Langues, trop éloignées du caractère musical; car on ne sauroit en-

tendre les passages des Grecs sur leur manière de réciter; qu'en supposant leur Langue tellement accentuée que les inflexions du discours dans la déclamation soutenue, formassent entr'elles des Intervalles musicaux & appréciables: ainsi l'on peut dire que leurs Pièces de Théâtre étoient des espèces d'*Opéra*; & c'est pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*Opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le Chant au discours dans nos Langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la musique comme partie essentielle doit donner au Poëme lyrique un caractère différent de celui de la Tragédie & de la Comédie, & en faire une troisième en espèce de Drame, qui a ses règles particulières: mais ses différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connoissance de la partie ajoûtée, des moyens de l'unir à la parole, & de ses relations naturelles avec le cœur humain: détails qui appartiennent moins à l'Artiste qu'au Philosophe, & qu'il faut laisser à une plume faite pour éclairer tous les Arts, pour montrer à ceux qui les professent les principes de leurs règles, & aux hommes de goût les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc sur ce sujet à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au Théâtre un genre lyrique ainsi que nous, & que ce qu'ils appelloient de ce nom ne ressembloit point au nôtre: comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur Langue & peu de fracas dans leurs Concerts, toute leur Poésie étoit musicale & toute leur musique déclamatoire: de sorte que leur Chant n'étoit presque qu'un discours soutenu, & qu'ils chantoient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs Poëmes; ce qui par imitation a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule usage de dire *je Chante*, quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appelloient genre lyrique en particulier, c'étoit une Poësie héroïque dont le style étoit pompeux & figuré, laquelle s'accompagnoit de la Lyre ou Cithare préférablement à tout autre Instrument. Il est certain que les Tragédies Grecques se récitoient d'une manière très-semblable au Chant, qu'elles s'accompagnoient d'Instrumens, & qu'il y entroit des Chœurs.

Mais si l'on veut pour cela que ce fussent des *Opéra* semblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *Opéra* sans

Airs: car il me paroît prouvé que la musique Grecque, sans en excepter même l'Instrumentale, n'étoit qu'un véritable Récitatif. Il est vrai que ce Récitatif, qui réunissoit le charme des Sons musicaux à toute l'Harmonie de la Poésie & à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le Récitatif moderne, qui ne peut guères ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos Langues vivantes, qui se ressentent, pour la plupart, de la rudesse du climat dont elles sont originaires, l'application de la musique à la parole est beaucoup moins naturelle. Une prosodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la mesure; des syllabes muettes & sourdes, des articulations dures, des Sons peu éclatans & moins variés, se prêtent difficilement à la mélodie; & une Poésie cadencée uniquement par le nombre des syllabes prend une Harmonie peu sensible dans le Rhythme musical, & s'oppose sans cesse à la diversité des valeurs & des mouvemens. Voilà des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du Poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours & de vers, de se faire une Langue propre; & cette Langue, qu'on appella lyrique, fut riche ou pauvre, à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle étoit tirée.

Ayant, en quelque sorte, préparé la parole pour la musique, il fut ensuite question d'appliquer la musique à la parole, & de la lui rendre tellement propre sur la Scène lyrique, que le tout pût être pris pour un seul & même idiôme; ce qui produisit la nécessité de chanter toujours, pour paroître toujours parler; nécessité qui croît en raison de ce qu'une Langue est peu musicale; car moins la Langue a de douceur & d'accent, plus le passage alternatif de la parole au Chant & du Chant à la parole, y devient dur & choquant pour l'oreille. De-là le besoin de substituer au discours en récit un discours en Chant, qui pût l'imiter de si près qu'il n'y eût que la justesse des Accords qui le distinguât de la parole. (Voyez Récitatif.)

Cette manière d'unir au Théâtre la musique à la Poésie, qui, chez les Grecs, suffisoit pour l'intérêt & l'illusion, parce qu'elle étoit naturelle, par la raison contraire, ne pouvoit suffire chez nous par la même fin. En écoutant un langage hypothétique & contraint, nous avons peine à

concevoir ce qu'on veut nous dire ; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion: de-là naît la nécessité d'amener le plaisir physique au secours du moral, & de suppléer par l'attrait de l'Harmonie à l'énergie de l'expression. Ainsi moins on sait toucher le cœur, plus il faut savoir flatter l'oreille, & nous sommes forcés de chercher dans la sensation le plaisir que le sentiment nous refuse. Voilà l'origine des Airs, des Chœurs, de la Symphonie, & de cette Mélodie enchanteresse dont la musique moderne s'embellit souvent aux dépens de la Poésie, mais que l'homme de goût rebute au Théâtre, quand on le flatte sans l'émouvoir.

A la naissance de l'*Opéra* ses inventeurs voulant éluder ce qu'avoit de peu de naturel l'union de la musique au discours dans l'imitation de la vie humaine, s'avisèrent de transporter la Scène aux Cieux & dans les Enfers, & faute de savoir faire parler les hommes, ils aimèrent mieux faire chanter les Dieux & les Diables, que les Héros & les Bergers. Bientôt la magie & le merveilleux devinrent les fondemens du Théâtre Lyrique ; & content de s'enrichir d'un nouveau genre, on ne songea pas même à rechercher si c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choisir. Pour soutenir une si forte illusion, il fallut épuiser tout ce que l'art humain pouvoit imaginer de plus séduisant chez un Peuple où le goût du plaisir & celui des beaux Arts régnoient à l'envi. Cette Nation célèbre à laquelle il ne reste de son ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux Arts, prodigua son goût, ses lumiéres pour donner à ce nouveau Spectacle tout l'éclat dont il avoit besoin. On vit s'élever par toute l'Italie des Théâtres égaux en étendue aux Palais des Rois, & en élégance aux monumens de l'antiquité dont elle étoit remplie. On inventa, pour les orner, l'Art de la Perspective & de la Décoration. Les Artistes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieuses, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair, & tous les prestiges de la baguette furent employés à fasciner les yeux, tandis que des multitudes d'Instrumens & de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela l'action restoit toujours froide, & toutes les situations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque Dieu, le Spectateur, qui connoissoit tout le pou-

voir du Poëte, se reposoit tranquillement sur lui du soin de tirer ses Héros des plus grands dangers. Ainsi l'appareil étoit immense & produisoit peu d'effet, parce que l'imitation étoit toujours imparfaite & grossière, que l'action prise hors de la Nature étoit sans intérêt pour nous, & que les sens se prêtent mal à l'illusion quand le cœur ne s'en mêle pas; de sorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une assemblée à plus grands fraix.

Ce Spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit long-tems l'admiration des contemporains, qui n'en connoissoient point de meilleur. Ils se félicitoient même de la découverte d'un si beau genre: voilà, disoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Aristote; voilà l'admiration ajoûtée à la terreur & à la pitié. Ils ne voyoient pas que cette richesse apparente n'étoit au fond qu'un signe de stérilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moisson. C'étoit faute de savoir toucher qu'ils vouloient surprendre, & cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puérile dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie & d'enchantement, leur en imposoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthousiasme & respect d'un Théâtre qui ne méritoit que des huées; ils avoient, de la meilleure foi du monde, autant de vénération pour la scène même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y représenter: comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler platement le Roi des Dieux que le dernier des mortels, & que les Valets de Molière ne fussent pas préférables aux Héros de Pradon.

Quoique les Auteurs de ces premiers *Opéra* n'eussent guères d'autre but que d'éblouir les yeux & d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le Musicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de son Art l'expression des sentimens répandus dans le Poëme. Les Chansons des Nymphes, les Hymnes des Prêtres, les cris des Guerriers, les hurlemens infernaux ne remplissoient pas tellement ces Drames grossiers, qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces instans d'intérêt & de situation où le Spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de sentir qu'indépendamment de la déclamation musicale, que souvent la Langue comportoit mal, le choix du Mouvement, de l'Harmonie & des Chants n'étoit pas indifférent aux choses qu'on avoit

à dire, & que, par conséquent, l'effet de la seule Musique borné jusqu'alors au sens, pouvoit aller jusqu'au cœur. La Mélodie, qui ne s'étoit d'abord séparée de la Poésie que par nécessité, tira parti de cette indépendance pour se donner des beautés absolues & purement musicales : l'Harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire & pour émouvoir ; & la Mesure, affranchie de la gêne du Rhythme poétique, acquit aussi une sorte de cadence à part, qu'elle ne tenoit que d'elle seule.

La Musique, étant ainsi devenue un troisième Art d'imitation, eut bien-tôt son langage, son expression, ses tableaux, tout-à-fait indépendans de la Poésie. La Symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles, & souvent il ne sortoit pas des sentimens moins vifs de l'Orchestre que de la bouche des Acteurs. C'est alors que, commençant à se dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puérile fracas des machines, & de la fantasque image des choses qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la Nature des tableaux plus intéressans & plus vrais. Jusques-là l'*Opéra* avoit été constitué comme il pouvoit l'être ; car quel meilleur usage pouvoit-on faire au Théâtre d'une Musique qui ne savoit rien peindre, que de l'employer à la représentation des choses qui ne pouvoient exister, & sur lesquelles personne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet ? Il est impossible de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux comme on le seroit par sa présence ; au lieu que tout homme peut juger par lui-même si l'Artiste a bien su faire parler aux passions leur langage, & si les objets de la Nature sont bien imités. Aussi dès que la Musique eut appris à peindre & à parler, les charmes du sentiment firent-ils bien-tôt négliger ceux de la baguette, le Théâtre fut purgé du jargon de la Mythologie, l'intérêt fut substitué au merveilleux, les machines des Poëtes & des Charpentiers furent détruites, & le Drame lyrique prit une forme plus noble & moins gigantesque. Tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec succès, on n'eut plus besoin d'en imposer par des êtres de raison, ou plûtôt de folie, & les Dieux furent chassés de la Scène quand on y sut représenter des hommes. Cette forme plus sage & plus régulière se trouva encore la plus propre à l'illu-

ſion ; l'on ſentit que le Chef-d'œuvre de la Muſique étoit de ſe faire oublier elle-même, qu'en jettant le déſordre & le trouble dans l'ame du Spectateur elle l'empêchoit de diſtinguer les Chants tendres & pathétiques d'une Héroïne gémiſſante, des vrais accens de la douleur ; & qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans ſa bouche en tout autre tems.

Ces obſervations donnèrent lieu à une ſeconde réforme non moins importante que la première. On ſentit qu'il ne falloit à l'*Opéra* rien de froid & de raiſonné, rien que le Spectateur pût écouter aſſez tranquillement pour réfléchir ſur l'abſurdité de ce qu'il entendoit ; & c'eſt en cela, ſurtout, que conſiſte la différence eſſentielle du Drame lyrique à la ſimple Tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conſpiration, les expoſitions, les récits, les maximes ſentencieuſes ; en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raiſon fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'eſprit, les Madrigaux & tout ce qui n'eſt que des penſées. Le ton même de la ſimple galanterie, qui quadre mal avec les grandes paſſions, fut à peine admis dans le rempliſſage des ſituations tragiques, dont il gâte preſque toujours l'effet : car jamais on ne ſent mieux que l'Acteur chante, que lorſqu'il dit une Chanſon.

L'énergie de tous les ſentimens, la violence de toutes les paſſions ſont donc l'objet principal du Drame lyrique ; & l'illuſion, qui en fait le charme, eſt toujours détruite auſſi-tôt que l'Auteur & l'Acteur laiſſent un moment le Spectateur à lui-même. Tels ſont les principes ſur leſquels l'*Opéra* moderne eſt établi. Apoſtolo-Zeno, le Corneille de l'Italie ; ſon tendre élève, qui en eſt le Racine, ont ouvert & perfectionné cette nouvelle carrière. Ils ont oſé mettre les Héros de l'Hiſtoire ſur un Théâtre qui ſembloit ne convenir qu'aux phantômes de la Fable. Cyrus, Céſar, Caton même, ont paru ſur la Scène avec ſuccès, & les Spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes, ont bien-tôt oublié qu'ils chantoient, ſubjugués & ravis par l'éclat d'une Muſique auſſi pleine de nobleſſe & de dignité que d'enthouſiaſme & de feu. L'on ſuppoſe aiſément que des ſentimens ſi différens des nôtres doivent s'exprimer auſſi ſur un autre ton.

Ces nouveaux Poëmes que le génie avoit créés, & que

lui seul pouvoit soutenir, écartèrent sans effort les mauvais Musiciens qui n'avoient que la mécanique de leur Art, & privés du feu de l'invention & du don de l'imitation faisoient des *Opera* comme ils auroient fait des sabots. A peine les cris des Bacchantes, les conjurations des Sorciers & tous les Chants qui n'étoient qu'un vain bruit, furent-ils bannis du Théâtre; à peine eut-on tenté de substituer à ce barbare fracas les accens de la colère, de la douleur, des menaces, de la tendresse, des pleurs, des gémissemens, & tous les mouvemens d'une ame agitée, que, forcés de donner des sentimens aux Héros & un langage au cœur humain, les Vinci, les Léo, les Pergolèse, dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs, & s'ouvrant une nouvelle carrière, la franchirent sur l'aile du Génie, & se trouverent au but presque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher long-tems dans la route du bon goût sans monter ou descendre, & la perfection est un point où il est difficile de se maintenir. Après avoir essayé & senti ses forces, la Musique en état de marcher seule, commence à dédaigner la Poésie qu'elle doit accompagner, & croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne. Elle se propose encore, il est vrai, de rendre les idées & les sentimens du Poëte; mais elle prend, en quelque sorte, un autre langage, &, quoique l'objet soit le même, le Poëte & le Musicien, trop séparés dans leur travail, en offrent à la fois deux images ressemblantes, mais distinctes, qui se nuisent mutuellement. L'esprit forcé de se partager, choisit & se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le Musicien, s'il a plus d'art que le Poëte, l'efface & le fait oublier: l'Acteur voyant que le Spectateur sacrifie les paroles à la Musique, sacrifice à son tour le geste & l'action théâtrale au chant & au brillant de la voix; ce qui fait tout-à-fait oublier la Pièce, & change le Spectacle en un véritable Concert. Que si l'avantage, au contraire, se trouve du côté du Poëte, la Musique, à son tour, deviendra presque indifférente, & le Spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais Musicien le mérite d'un excellent Poëte, & de croire admirer des chef-d'œuvres d'Harmonie, en admirant des Poëmes bien composés.

Tels sont les défauts que la perfection absolue de la Musique & son défaut d'application à la Langue peuvent introduire dans les *Opéra* à proportion du concours de ces deux causes. Sur quoi l'on doit remarquer que les Langues les plus propres à fléchir sous les loix de la Mesure & de la Mélodie sont celles où la duplicité dont je viens de Parler est le moins apparente, parce que la Musique se prêtant seulement aux idées de la Poésie, celle-ci se prête à son tour aux infléxions de la Mélodie ; & que, quand la Musique cesse d'observer le Rhythme, l'accent & l'Harmonie du vers, le vers se plie & s'asservit à la cadence de la Mesure & à l'accent musical. Mais lorsque la Langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la poésie l'empêche de s'asservir au Chant, la douceur même de la Mélodie l'empêche de se prêter à la bonne récitation des vers, & l'on sent dans l'union forcée de ces deux arts une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille & detruit à la fois l'attrait de la Mélodie & l'effet de la Déclamation. Ce défaut est sans remède, & vouloir à toute force appliquer la musique à la Langue qui n'est pas musicale, c'est lui donner plus de rudesse qu'elle n'en auroit sans cela.

Par ce que j'ai dit jusqu'ici, l'on a pû voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, & la Musique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux sens qui semblent n'avoir rien de commun ; & qu'à certains égards l'*Opéra* constitué comme il est, n'est pas un tout aussi monstrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vû que, voulant offrir aux regards l'intérêt & les mouvemens qui manquoient à la Musique, on avoit imaginé les grossiers prestiges des machines & des vols, & que jusqu'à ce qu'on sût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous surprendre. Il est donc très-naturel que la musique, devenue passionnée & pathétique, ait renvoyé sur les Théâtres des Foires ces mauvais supplémens dont elle n'avoit plus besoin sur le sien. Alors l'*Opéra*, purgé de tout ce merveilleux qui l'avilissoit, devint un Spectacle également touchant & majestueux, digne de plaire aux gens de goût & d'intéresser les cœurs sensibles.

Il est certain qu'on auroit pû retrancher de la pompe du Spectacle autant qu'on ajoûtoit à l'intérêt de l'action ; car plus on s'occupe des personnages, moins on est occupé des objets qui les entourent : mais il faut, cependant, que le

lieu de la Scène soit convenable aux Acteurs qu'on y fait parler; & l'imitation de la Nature, souvent plus difficile & toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devint que plus intéressante en devenant plus vraisemblable. Un beau Palais, des Jardins délicieux, de savantes ruines plaisent encore plus à l'œil que la fantasque image du Tartare, de l'Olympe, du Char du Soleil; image d'autant plus inférieure à celle que chacun se trace en lui-même, que dans les objets chimériques, il n'en coûte rien à l'esprit d'aller au-delà du possible, & de se faire des modèles au-dessus de toute imagination. De-là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la Tragédie, ne l'est pas dans le Poëme épique, où l'imagination toujours industrieuse & dépensière se charge de l'exécution, & en tire un tout autre parti que ne peut faire sur nos Théâtres le talent du meilleur Machiniste, & la magnificence du plus puissant Roi.

Quoique la Musique prise pour un Art d'imitation ait encore plus de rapport à la Poésie qu'à la Peinture; celle-ci, de la manière qu'on l'employe au Théâtre, n'est pas aussi sujette que la Poésie à faire avec la Musique une double représentation du même objet; parce que l'une rend les sentimens des hommes, & l'autre seulement l'image du lieu où ils se trouvent, image qui renforce l'illusion & transporte le Spectateur par-tout où l'Acteur est supposé être. Mais ce transport d'un lieu à un autre doit avoir des règles & des bornes: il n'est permis de se prévaloir, à cet égard, de l'agilité de l'imagination qu'en consultant la loi de la vraisemblance, &, quoique le Spectateur ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir, il ne faut pas abuser de sa crédulité au point de lui en faire honte. En un mot, on doit songer qu'on parle à des cœurs sensibles sans oublier qu'on parle à des gens raisonnables. Ce n'est pas que je voulusse transporter à l'*Opéra* cette rigoureuse unité de lieu qu'on exige dans la Tragédie, & à laquelle on ne peut guères s'asservir qu'aux dépens de l'action, de sorte qu'on n'est exact à quelque égard que pour être absurde à mille autres. Ce seroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de Scènes, lesquelles se font valoir mutuellement: ce seroit s'exposer par une vicieuse uniformité à des oppositions mal conçues entre la Scène qui reste toujours & les situations qui changent; ce seroit gâter, l'un par l'autre,

l'effet do la Musique & celui de la décoration, comme de faire entendre des Symphonies voluptueuses parmi des rochers, ou des airs gais dans les Palais des Rois.

C'est donc avec raison qu'on a laissé subsister d'Acte en Acte les changemens de Scène, & pour qu'ils soient réguliers & admissibles, il suffit qu'on ait pu naturellement se rendre du lieu d'où l'on sort au lieu où l'on passe, dans l'Intervalle de tems qui s'écoule ou que l'action suppose entre les deux Actes : de sorte que, comme l'unité de tems doit se renfermer à-peu-près dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité de lieu doit se renfermer à-peu-près dans l'espace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de Scène pratiqués quelquefois dans un même Acte, ils me paroissent également contraires à l'illusion & à la raison, & devoir être absolument proscrits du Théâtre.

Voilà comment le concours de l'Acoustique & de la Perspective peut perfectionner l'illusion, flatter les sens par des impressions diverses, mais analogues, & porter à l'ame un même intérêt avec un double plaisir. Ainsi ce seroit une grande erreur de penser que l'ordonnance du Théâtre n'a rien de commun avec celle de la Musique, si ce n'est la convenance générale qu'elles tirent du Poëme. C'est à l'imagination des deux Artistes à déterminer entr'eux ce que celle du Poëme a laissé à leur disposition, & à s'accorder si bien en cela que le Spectateur sente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit & de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du Musicien est la plus grande. L'imitation de la peinture est toujours froide, parce qu'elle manque de cette succession d'idées & d'impressions qui échauffe l'ame par degrés, & que tout est dit au premier coup d'œil. La puissance imitative de cet Art, avec beaucoup d'objets apparens, se borne en effet à de très-foibles représentations. C'est un des grands avantages du Musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de peindre celles qu'on ne sauroit voir ; & le plus grand prodige d'un Art qui n'a d'activité que par ses mouvemens, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude & le silence même entrent dans le nombre des tableaux de la Musique. Quelquefois le bruit produit l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit; comme quand un

homme s'endort à une lecture égale & monotone, & s'éveille à l'instant qu'on se tait; & il en est de même pour d'autres effets. Mais l'art a des substitutions plus fertiles & bien plus fines que celles-ci; il sait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la Musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présente excite dans l'esprit du Spectateur: il ne représente pas directement la chose; mais il réveille dans notre ame le même sentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainsi, bien que le Peintre n'ait rien à tirer de la Partition du Musicien, l'habile Musicien ne sortira point sans fruit de l'attelier du Peintre. Non-seulement il agitera la mer à son gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens; mais il augmentera l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le Ciel serein, & répandra, de l'Orchestre, une fraîcheur nouvelle sur les boccages.

Nous venons de voir comment l'union des trois Arts qui constituent la Scène lyrique, forme entr'eux un tout très-bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrième, dont il me reste à parler.

Tous les mouvemens du corps, ordonnés selon certaines loix pour affecter les regards par quelque action, prennent en général le nom de gestes. Le geste se divise en deux espèces, dont l'une sert d'accompagnement à la parole & l'autre de supplément. Le premier, naturel à tout homme qui parle, se modifie différemment, selon les hommes, les Langues & les caractères. Le second est l'Art de parler aux yeux sans le secours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus signes de convention. Comme ce geste est plus pénible, moins naturel pour nous que l'usage de la parole, & qu'elle le rend inutile, il l'exclud, & même en suppose la privation; c'est ce qu'on appelle Art des Pantomimes. A cet Art ajoûtez un choix d'attitudes agréables

& de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appellons la Danse, qui ne mérite guères le nom d'Art quand elle ne dit rien à l'esprit.

Ceci posé, il s'agit de savoir si la Danse, étant un langage, & par conséquent pouvant être un Art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action lyrique, ou bien si elle peut interrompre & suspendre cette action sans gâter l'effet & l'unité de la Pièce.

Or, je ne vois pas que ce dernier cas puisse même faire une question. Car chacun sent que tout l'intérêt d'une action suivie dépend de l'impression continue & redoublée que sa représentation fait sur nous; que tous les objets qui suspendent ou partagent l'attention sont autant de contre-charmes qui détruisent celui de l'intérêt; qu'en coupant le Spectacle par d'autres Spectacles qui lui sont étrangers, on divise le sujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entr'elles que le rapport général de la matière qui les compose; & qu'enfin plus les Spectacles insérés seroient agréables, plus la mutilation du tout seroit difforme. De sorte qu'en supposant un *Opéra* coupé par quelques Divertissemens qu'on pût imaginer, s'ils laissoient oublier le sujet principal, le Spectateur, à la fin de chaque Fête, se trouveroit aussi peu ému qu'au commencement de la Pièce; & pour l'émouvoir de nouveau & ranimer l'intérêt, ce seroit toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont enfin banni des Entr'actes de leurs *Opéra* ces Intermèdes comiques qu'ils y avoient insérés; genre de Spectacle agréable, piquant & bien pris dans la Nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux Pièces se nuisoient mutuellement, & que l'une des deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux depens de l'autre.

Reste donc à voir si, la Danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, & faire concourir à l'action un Art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, & joindre l'Art Pantomime à la parole qui le rend superflu? Le Langage du geste étant la ressource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent.

On ne répond point à des mots par des gambades, ni au geste par des discours; autrement je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas sur le même ton. Supprimez donc la parole si vous voulez employer la Danse: si-tôt que vous introduisez la Pantomime dans l'*Opéra*, vous en devez bannir la Poésie; parce que de toutes les unités la plus nécessaire est celle du langage, & qu'il est absurde & ridicule de dire à la fois la même chose à la même personne, & de bouche & par écrit.

Les deux raisons que je viens d'alléguer se réunissent dans toute leur force pour bannir du Drame lyrique les Fêtes & les Divertissemens qui non-seulement en suspendent l'action, mais, ou ne disent rien, ou substituent brusqnement au langage adopté un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance, affoiblit l'intérêt, & soit dans la même action poursuivie, soit dans un épisode inséré, blesse également la raison. Ce seroit bien pis, si ces Fêtes n'offroient au Spectateur que des sauts sans liaison, & des Danses sans objet, tissu gothique & barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture & imitation.

Il faut avouer, cependant, que la Danse est si avantageusement placée au Théâtre, que ce seroit le priver d'un de ses plus grands agrémens que de l'en retrancher tout-à-fait. Aussi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des sauts & des entrechats, c'est terminer très-agréablement le Spectacle, que de donner un Ballet après l'*Opéra*, comme une petite Pièce après la Tragédie. Dans ce nouveau Spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut aussi faire choix d'une autre Langue; c'est une autre Nation qui paroît sur la Scène. L'Art Pantomime ou la Danse devenant alors la Langue de convention, la parole en doit être bannie à son tour, & la Musique, restant le moyen de liaison, s'applique à la Danse dans la petite Pièce, comme elle s'appliquoit dans la grande Poésie. Mais avant d'employer cette Langue nouvelle, il faut la créer. Commencer par donner des Ballets en action, sans avoir préalablement établi la convention des gestes, c'est parler une Langue à gens qui n'en ont pas le Dictionnaire, & qui, par conséquent, ne l'entendront point.

OPERA,

OPERA. *s. m.* Est aussi un mot consacré pour distinguer les différens ouvrages d'un même Auteur, selon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, & qu'il marque ordinairement lui-même sur les titres par des chiffres. (Voyez ŒUVRE.) Ces deux mots sont principalement en usage pour les compositions de symphonie.

ORATOIRE. De l'Italien *Oratorio.* Espèce de Drame en Latin ou en Langue vulgaire, divisé par Scènes, à l'imitation des Pièces de Théâtre, mais qui roule toujours sur des sujets sacrés & qu'on met en Musique pour être exécuté dans quelque Eglise durant le Carême ou en d'autres tems. Cet usage, assez commun en Italie, n'est point admis en France. La Musique Françoise est si peu propre au genre Dramatique, que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au Théâtre, sans l'y montrer encore à l'Eglise.

ORCHESTRE. *s. m.* On prononce *Orquestre.* C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du Théâtre; elle étoit faite en demi-cercle & garnie de sièges tout autour. On l'appelloit *Orchestre*, parce que c'étoit-là que s'exécutoient les Danses.

Chez eux l'*Orchestre* faisoit une partie du Théâtre; à Rome il en étoit séparé & rempli des sièges destinés pour les Sénateurs, les Magistrats, les Vestales, & les autres personnes de distinction. A Paris l'*Orchestre* des Comédies Françoise & Italienne, & ce qu'on appelle ailleurs le *Parquet*, est destiné en partie à un usage semblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulièrement à la Musique, & s'entend, tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des Instrumens, comme l'*Orchestre* de l'Opéra, tantot du lieu où se tiennent tous les Musiciens en général, comme l'*Orchestre* du Concert Spirituel au Château des Tuileries, & tantôt de la collection de tous les Symphonistes: c'est dans ce dernier sens que l'on dit de l'exécution de musique que l'*Orchestre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les Instrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les Musiques nombreuses en Symphonistes, telles que celle d'un Opéra, c'est un soin qui n'est pas à négliger que la bonne distribution de l'*Orchestre.* On doit en grande partie à ce soin l'effet étonnant de la Symphonie dans les Opéra d'Italie. On porte la première attention sur la fabrique même de l'*Orchestre*, c'est-à-dire de l'enceinte qui la

contient. On lui donne les proportions convenables pour que les Symphonistes y soient le plus rassemblés & le mieux distribués qu'il est possible. On a soin d'en faire la caisse d'un bois léger & résonnant comme le sapin, de l'établir sur un vide avec des arcs-boutans, d'en écarter les Spectateurs par un rateau placé dans le parterre à un pied ou deux de distance. De sorte que le corps même de l'*Orchestre* portant, pour ainsi dire, en l'air, & ne touchant presque à rien, vibre & résonne sans obstacle, & forme comme un grand Instrument qui répond à tous les autres & en augmente l'effet.

A l'égard de la distribution intérieure, on a soin : 1°. que le nombre de chaque espèce d'Instrument se proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous ensemble ; que, par exemple, les Basses n'étouffent pas les Dessus & n'en soient pas étouffées ; que les Hautbois ne dominent pas sur les Violons, ni les seconds sur les premiers : 2°. que les Instrumens de chaque espèce, excepté les Basses, soient rassemblés entr'eux, pour qu'ils s'accordent mieux & marchent ensemble avec plus d'exactitude : 3°. que les Basses soient dispersées autour des deux Clavecins & par tout l'*Orchestre*, parce que c'est la Basse qui doit régler & soutenir toutes les autres Parties, & que tous les Musiciens doivent l'entendre également : 4°. que tous les Symphonistes aient l'œil sur le Maître à son Clavecin, & le Maître sur chacun d'eux ; que de même chaque Violon soit vû de son premier & le voye : c'est pourquoi cet Instrument étant & devant être le plus nombreux, doit être distribué sur deux lignes qui se regardent ; savoir, les premiers assis en face du Théâtre, le dos tourné vers les Spectateurs, & les seconds vis-à-vis d'eux le dos tourné vers le Théâtre, &c.

Le premier *Orchestre* de l'Europe pour le nombre & l'intelligence des Symphonistes est celui de Naples : mais celui qui est le mieux distribué & forme l'ensemble le plus parfait est l'*Orchestre* de l'Opéra du Roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse. (*Ceci s'écrivoit en 1754.*) (Voyez *Pl.* G. *Fig.* 1.) la représentation de cet *Orchestre*, où, sans s'attacher aux mesures, qu'on n'a pas prises sur les lieux, on pourra mieux juger à l'œil de la distribution totale, qu'on ne pourroit faire sur une longue description.

On a remarqué que, de tous les *Orchestres* de l'Europe,

celui de l'Opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, étoit celui qui faisoit le moins d'effet. Les raisons en sont faciles à comprendre. Premièrement la mauvaise construction de l'*Orchestre*, enfoncé dans la terre, & clos d'une enceinte de bois lourd, massif, & chargé de fer, étouffe toute résonnance : 2°. le mauvais choix des Symphonistes, dont le plus grand nombre reçu par faveur sait à peine la Musique, & n'a nulle intelligence de l'ensemble : 3°. leur assommante habitude de racler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, sans jamais pouvoir être d'accord : 4°. le génie François, qui est en général de négliger & dédaigner tout ce qui devient devoir journalier : 5°. les mauvais Instrumens des Symphonistes, lesquels restant sur le lieu sont toujours des Instrumens de rebut, destinés à mugir durant les représentations & à pourrir dans les Intervalles : 6°. le mauvais emplacement du Maître qui, sur le devant du Théâtre & tout occupé des Acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son *Orchestre* & l'a dernière lui, au lieu de l'avoir sous ses yeux : 7°. le bruit insupportable de son batôn qui couvre & amortit tout l'effet de la Symphonie : 8°. la mauvaise Harmonie de leurs compositions, qui, n'étant jamais pure & choisie, ne fait entendre, au lieu de choses d'effet, qu'un remplissage sourd & confus : 9°. pas assez de Contrebasses & trop de Violoncelles, dont les Sons, traînés à leur manière, étouffent la Mélodie & assomment le Spectateur : 10°. enfin le défaut de Mesure, & le caractère indéterminé de la Musique Françoise, où c'est toujours l'Acteur qui règle l'*Orchestre*, au lieu que l'*Orchestre* doit régler l'Acteur, & où les Dessus mènent la Basse, au lieu que la Basse doit mener les Dessus.

ORЕILLE. *s. f.* Ce mot s'emploie figurément en terme de Musique. Avoir de l'*Oreille*, c'est avoir l'ouïe sensible, fine & juste ; en sorte que, soit pour l'Intonation, soit pour la Mesure, on soit choqué du moindre défaut, & qu'aussi l'on soit frappé des beautés de l'art, quand on les entend. On a l'*Oreille* fausse lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue point les Intonations fausses des Intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la Mesure, qu'on la bat inégale ou à contre-tems. Ainsi le mot *Oreille* se prend toujours pour la finesse de la sensation ou pour le jugement du sens. Dans cette

acception le mot *Oreille* ne se prend jamais qu'au singulier & avec l'article partitif. *Avoir de l'Oreille* ; *il a peu d'Oreille.*

ORGANIQUE. *adj. pris subst. au fémin.* C'étoit chez les Grecs cette partie de la Musique qui s'exécutoit sur les Instrumens, & cette partie avoit ses caractères, ses Notes particulières, comme on le voit dans les Tables de Bacchius & d'Alypius. (Voyez MUSIQUE, NOTES.)

ORGANISER le Chant. *v. a.* C'étoit dans le commencement de l'invention du Contrepoint, insérer quelques Tierces dans une suite de Plain-Chant à l'unisson : de sorte, par exemple, qu'une partie du Chœur chantant ces quatre Notes, *ut re si ut*, l'autre partie chantoit en même tems ces quatre-ci *ut re re ut*. Il paroît par les exemples cités par l'Abbé le Beuf & par d'autres, que l'*Organisation* ne se pratiquoit guères que sur la Note sensible à l'approche de la finale ; d'où il suit qu'on n'*organisoit* presque jamais que par une Tierce mineure. Pour un Accord si facile & si peu varié, les Chantres qui *organisoient* ne laissoient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*Organum triplum*, ou *quadruplum*, qui s'appelloit aussi *Triplum* ou *Quadruplum* tout simplement, ce n'étoit autre chose que le même Chant des Parties *organisantes* entonné par des Hautes-Contres à l'Octave des Basses, & par des Dessus à l'Octave des Tailles.

ORTHIEN. *adj.* Le *Nome Orthien* dans la Musique Grecque étoit un Nome Dactilique, inventé, selon les uns, par l'ancien Olympus le Phrygien, & selon d'autres par le Mysien. C'est sur ce Nome *Orthien*, disent Hérodote & Aulugelle, que chantoit Arion quand il se précipita dans la mer.

OUVERTURE. *s. f.* Piéce de Symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, imposante, harmonieuse, & qui sert de début aux Opéra & autres Drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *ouvertures* des Opéra François sont presque toutes calquées sur celles de Lully. Elles sont composées d'un morceau traînant appellé grave qu'on joue ordinairement deux fois, & d'une Reprise sautillante appellée gaie, laquelle est communément fuguée : plusieurs de ces Reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un tems où les *Ouvertures* Françoiſes ſervoient de modéle dans toute l'Europe. Il n'y a pas ſoixante ans qu'on faiſoit venir en Italie des *Ouvertures* de France pour mettre à la tête des Opéra. J'ai vu même pluſieurs anciens Opéra Italiens notés avec une *Ouverture* de Lully à la tête. C'eſt de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a ſi fort changé ; mais le fait ne laiſſe pas d'être très-certain.

La Muſique inſtrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles ouvertures faites pour des Symphoniſtes qui ſavoient peu tirer parti de leurs Inſtrumens, ont bien-tôt été laiſſées aux François, & l'on s'eſt d'abord contenté d'en garder à-peu-près la diſpoſition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, & ils diſtribuent aujourd'hui leurs *Ouvertures* d'une autre manière. Ils débutent par un morceau ſaillant & vif, à deux ou à quatre tems ; puis ils donnent un *Andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau Chant, & ils finiſſent par un brillant *Allegro*, ordinairement à trois Tems.

La raiſon qu'ils donnent de cette diſtribution eſt, que dans un Spectacle nombreux où les Spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au ſilence & fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils diſent que le grave de nos *Ouvertures* n'eſt entendu ni écouté de perſonne, & que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphaſe, moins bruyant que l'Accord des Inſtrumens qui le précède, & avec lequel il ſe confond, eſt plus propre à préparer l'Auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoûtent qu'après avoir rendu le Spectateur attentif, il convient de l'intéreſſer avec moins de bruit par un Chant agréable & flatteur qui le diſpoſe à l'attendriſſement qu'on tâchera bien-tôt de lui inſpirer ; & de déterminer enfin l'*Ouverture* par un morceau d'un autre caractère, qui, tranchant avec le commencement du Drame, marque, en finiſſant avec bruit, le ſilence que l'Acteur arrivé ſur la Scène exige du Spectateur.

Notre vieille routine d'*Ouvertures* a fait naître en France une plaiſante idée. Pluſieurs ſe ſont imaginé qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *Ouvertures* de Lully & un Opéra quelconque, qu'on ne ſauroit la changer

ſans rompre l'accord du tout : de ſorte que, d'un début de Symphonie qui ſeroit dans un autre goût, tel, par exemple, qu'une *Ouverture* Italienne, ils diront avec mépris, que c'eſt une Sonate, & non pas une *Ouverture*; comme ſi toute *Ouverture* n'étoit pas une Sonate.

Je ſais bien qu'il ſeroit à déſirer qu'il y eût un rapport propre & ſenſible entre le caractère d'une *Ouverture* & celui de l'ouvrage qu'elle annonce; mais au lieu de dire que toutes les *Ouvertures* doivent être jettées au même moule, cela dit préciſément le contraire. D'ailleurs, ſi nos Muſiciens manquent ſi ſouvent de ſaiſir le vrai rapport de la Muſique aux paroles dans chaque morceau, comment ſaiſiront-ils les rapports plus éloignés & plus fins entre l'ordonnance d'une *Ouverture*, & celle du corps entier de l'ouvrage? Quelques Muſiciens ſe ſont imaginé bien ſaiſir ces rapports en raſſemblant d'avance dans l'*Ouverture* tous les caractères exprimés dans la Pièce, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, & que ce qui eſt à venir fût déjà paſſé. Ce n'eſt pas cela. L'*Ouverture* la mieux entendue eſt celle qui diſpoſe tellement les cœurs des Spectateurs, qu'ils s'ouvrent ſans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la Pièce. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *Ouverture*: voilà le plan ſur lequel il la faut traiter.

OUVERTURE DU LIVRE, L'OUVERTURE DU LIVRE. (Voyez LIVRE.)

OXIPYCNI. *adj. plur.* C'eſt le nom que donnoient les Anciens dans le Genre épais au troiſième Son en montant de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *Oxipycni* étoient cinq en nombre. (Voyez APYCNI, ÉPAIS, SYSTEME, TÉTRACORDE.)





P.

P. Par abbréviation, signifie *Piano*, c'est-à-dire, *Doux*. (Voyez Doux.)

Le double *PP*. signifie, *Pianissimo*, c'est-à-dire, *très-Doux*.

PANTOMIME. *s. f.* Air sur lequel deux ou plusieurs Danseurs exécutent en Danse une Action qui porte aussi le nom de *pantomime*. Les Airs des *pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient souvent dans le cours de la Pièce, & qui doit être simple, par la raison dite au mot *Contre-Danse*: mais ce couplet est entremêlé d'autres plus saillans, qui parlent, pour ainsi dire, & font image, dans les situations où le Danseur doit mettre une expression déterminée.

PAPIER REGLÉ. On appelle ainsi le papier préparé avec les Portées toutes tracées, pour y noter la Musique. (Voyez Porte'e.)

Il y a du *papier réglé* de deux espèces, savoir celui dont le format est plus long que large, tel qu'on l'emploie communement en France, & celui dont le format est plus large que long; ce dernier est le seul dont on se serve en Italie. Cependant par une bisarrérie dont j'ignore la cause, les Papetiers de Paris appellent *papier reglé à la Françoise*, celui dont on se sert en Italie, & *papier reglé à l'Italienne*, celui qu'on préfere en France.

Le format plus large que long paroît plus commode, soit parce qu'un livre de cette forme se tient mieux ouvert sur un pupître, soit parce que les Portées étant plus longues on en change moins fréquemment: or, c'est dans ces changemens que les Musiciens sont sujets à prendre une Portée pour l'autre, sur-tout dans les Partitions. (Voyez Partition.)

Le *papier reglé* en usage en Italie est toujours de dix Portées, ni plus ni moins; & cela fait juste deux Lignes ou Accolades dans les Partitions ordinaires, où l'on a toujours

Aristoxène & Alypius, est appellée *Paranete*-Hyperboléon par Euclide, &c.

PARAPHONIE. *s. f.* C'est dans la Musique ancienne, cette espèce de Consonnance qui ne résulte pas des mêmes Sons, comme l'Unisson qu'on appelle *Homophonie*; ni de la Réplique des mêmes Sons, comme l'Octave qu'on appelle *Antiphonie*; mais des Sons réellement différens, comme la Quinte & la Quarte, seules *Paraphonies* admises dans cette Musique : car pour la Sixte & la Tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *Paraphonies*, ne les admettant pas même pour Consonnances.

PARFAIT. *adj.* Ce mot, dans la Musique, a plusieurs sens. Joint au mot *Accord*, il signifie un Accord qui comprend toutes les Consonnances sans aucune Dissonnance; joint au mot *Cadence*, il exprime celle qui porte la Note sensible, & de la Dominante tombe sur la Finale; joint au mot *Consonnance*, il exprime un Intervalle juste & déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur : ainsi l'Octave, la Quinte & la Quarte sont des Consonnances parfaites, & ce sont les seules; joint au mot *Mode*, il s'applique à la Mesure par une acception qui n'est plus connue & qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens Auteurs.

Ils divisoient le Tems ou le Mode, par rapport à la Mesure, en *Parfait* ou *Imparfait*, & prétendant que le nombre ternaire étoit plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient par la Trinité, ils appelloient Tems ou Mode *Parfait*, celui dont la Mesure étoit à trois Tems, & ils le marquoient par un O ou un cercle, quelquefois seul, & quelquefois barré, ⦶. Le tems ou Mode Imparfait formoit une Mesure à deux Tems, & se marquoit par un O tronqué ou un C, tantôt seul & tantôt barré. (Voyez MESURE, MODE, PROLATION, TEMS.

PARHYPATE. *s. f.* Nom de la Corde qui suit immédiatement l'Hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux *Parhypates* dans le Diagramme des Grecs; savoir, la *Parhipate-Hypaton*, & la *Parhypate-Méson*. Ce mot *Parhypate* signifie *Sous-principale* ou *proche la principale*. (Voyez HYPATE.)

PARODIE. *s. f.* Air de Symphonie dont on fait un Air chantant en y ajustant des paroles. Dans une Musique bien

faite le Chant eſt fait ſur les paroles, & dans la *Parodie* les paroles ſont faites ſur le Chant : tous les couplets d'une Chanſon, excepté le premier, ſont des eſpèces de *Parodies*; & c'eſt, pour l'ordinaire, ce que l'on ne ſent que trop à la manière dont la Proſodie y eſt eſtropiée. (Voyez CHANSON.)

PAROLES. *ſ. f. plur.* C'eſt le nom qu'on donne au Poëme que le Compoſiteur met en Muſique ; ſoit que ce Poëme ſoit petit ou grand, ſoit que ce ſoit un Drame ou une Chanſon. La mode eſt de dire d'un noùvel Opéra que la Muſique en eſt paſſable ou bonne, mais que les *Paroles* en ſont déteſtables : on pourroit dire le contraire des vieux Opera de Lulli.

PARTIE. *ſ. f.* C'eſt le nom de chaque Voix ou Mélodie ſéparée, dont la réunion forme le Concert. Pour conſtituer un Accord, il faut que deux Sons au moins ſe faſſent entendre à la fois ; ce qu'une ſeule Voix ne ſauroit faire. Pour former, en chantant, une Harmonie ou une ſuite d'Accords, il faut donc pluſieurs Voix : le Chant qui appartient à chacune de ces Voix s'appelle *Partie*, & la collection de toutes les parties d'un même ouvrage, écrites l'une au-deſſous de l'autre, s'appelle Partition. (Voyez PARTITION.)

Comme un Accord complet eſt compoſé de quatre Sons, il y a auſſi, dans la Muſique, quatre *Parties* principales dont la plus aiguë s'appelle *Deſſus*, & ſe chante par des Voix de femmes, d'enfans ou de *Muſici* : les trois autres ſont, la *Haute-Contre*, la *Taille* & la *Baſſe*, qui toutes appartiennent à des Voix d'hommes. On peut voir, (*Pl.* F. *Fig.* 6.) l'étendue de Voix de chacune de ces *Parties*, & la Clef qui lui appartient. Les Notes blanches montrent les Sons pleins où chaque *Partie* peut arriver tant en haut qu'en bas, & les Croches qui ſuivent montrent les Sons où la Voix commenceroit à ſe forcer, & qu'elle ne doit former qu'en paſſant. Les Voix Italiennes excèdent preſque toujours cette étendue dans le haut, ſur-tout les Deſſus ; mais la Voix devient alors une eſpèce de *Faucet*, & avec quelqu'art que ce défaut ſe déguiſe, c'en eſt certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *Parties* ſe ſubdiviſe quand on compoſe à plus de quatre *parties*. (Voyez DESSUS, TAILLE, BASSE.)

Dans la première invention du Contrepoint, il n'eut d'abord que deux *Parties* dont l'une s'appelloit *Tenor*, & l'autre *Discant*. Ensuite on en ajoûta une troisième qui prit le nom de *Triplum*; & enfin une quatrième, qu'on appella quelquefois *Quadruplum*, & plus communément *Mottetus*. Ces *Parties* se confondoient & enjamboient très-fréquemment les unes sur les autres : ce n'est que peu-à-peu qu'en s'étendant à l'aigu & au grave, elles ont pris, avec des Diapasons plus séparés & plus fixes, les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y a aussi des *Parties* instrumentales. Il y a même des Instrumens comme l'Orgue, le Clavecin, la Viole, qui peuvent faire plusieurs *Parties* à la fois. On divise aussi la Musique Instrumentale en quatre *Parties*, qui répondent à celles de la Musique Vocale, & qui s'appellent *Dessus*, *Quinte*, *Taille* & *Basse*; mais ordinairement le Dessus se sépare en deux, & la Quinte s'unit avec la Taille, sous le nom commun de *Viole*. On trouvera aussi (*Pl.* F. *Fig.* 7.) les Clefs & l'étendue des quatre *Parties* Instrumentales : mais il faut remarquer que la plûpart des Instrumens n'ont pas dans le haut des bornes précises, & qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux dépens des oreilles des Auditeurs; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne sauroient passer : ce terme est à la Note que j'ai marquée; mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre sans démancher.

Il y a des *Parties* qui ne doivent être chantées que par une seule Voix, ou jouées que par un seul Instrument, & celles-là s'appelle *Parties récitantes*. D'autres *Parties* s'exécutent par plusieurs personnes chantant ou jouant à l'Unisson, & on les appelle *Parties concertantes* ou *Parties de Chœur*.

On appelle encore *Partie*, le papier de Musique sur lequel est écrite la *Partie* séparée de chaque Musicien; quelquefois plusieurs chantent ou jouent sur le même papier : mais quand ils ont chacun le leur, comme cela se pratique ordinairement dans les grandes Musiques; alors, quoiqu'en ce sens chaque Concertant ait sa *Partie*, ce n'est pas à dire dans l'autre sens qu'il y ait autant de *Parties* de Concertans, attendu que la même *Partie* est souvent doublée, tri-

plée & multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

PARTITION, *s. f.* Collection de toutes les Parties d'une Piece de musique, où l'on voit, par la réunion des Portées correspondantes, l'Harmonie qu'elles forment entr'elles. On écrit pour cela toutes les Parties Portée à Portée, l'une au-dessous de l'autre avec la Clef qui convient à chacune, commençant par les plus aiguës, & plaçant la Basse au-dessous du tout; on les arrange, comme j'ai dit au mot Copiste, de manière que chaque mesure d'une Portée soit placée perpendiculairement au-dessus ou au-dessous de la mesure correspondante des autres Parties, & enfermée dans les mêmes Barres prolongées de l'une à l'autre, afin que l'on puisse voir d'un coup d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Comme dans cette disposition une seule ligne de musique comprend autant de Portées qu'il y a de Parties, on embrasse toutes ces Portées par un trait de plume qu'on appelle *Accolade*, & qui se tire à la marge au commencement de cette ligne ainsi composée; puis on recommence, pour une nouvelle Ligne, à tracer une nouvelle Accolade qu'on remplit de la suite des mêmes Portées écrites dans le même ordre.

Ainsi, quand on veut suivre une Partie, après avoir parcouru la Portée jusqu'au bout, on ne passe pas à celle qui est immédiatement au-dessous: mais on regarde quel rang la Portée que l'on quitte occupe dans son Accolade, on va chercher dans l'Accolade qui suit la Portée correspondante, & l'on y trouve la suite de la même Partie.

L'usage des *Partitions* est indispensable pour composer. Il faut aussi que celui qui conduit un Concert ait la *Partition* sous les yeux pour voir si chacun suit sa Partie, & remettre ceux qui peuvent manquer: elle est même utile à l'Accompagnateur pour bien suivre l'Harmonie; mais quant aux autres musiciens, on donne ordinairement à chacun sa Partie séparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une Partie séparée d'autres Parties en *Partition* partielle, pour la commodité des exécutans. 1°. Dans les Parties Vocales, on note ordinairement la Basse continue en *Partition* avec

chaque Partie récitante, soit pour éviter au Chanteur la peine de compter ses Pauses en suivant la Basse, soit pour qu'il se puisse accompagner lui-même en répétant ou récitant sa Partie. 2°. Les deux Parties d'un Duo Chantant se notent en *Partition* dans chaque Partie séparée, afin que chaque Chanteur, ayant sous les yeux tout le Dialogue, en saisisse mieux l'esprit, & s'accorde plus aisément avec sa Contre-partie. 3°. Dans les Parties Instrumentales, on a soin, pour les Récitatifs obligés, de noter toujours la Partie chantante en *Partition* avec celle de l'Instrument, afin que, dans ces alternatives de Chant non mesuré & de Symphonie mésurée, le Symphoniste prenne juste le tems des Ritournelles sans enjamber & sans retarder.

PARTITION est encore, chez les Facteurs d'Orgue & de Clavecin, une règle pour accorder l'Instrument, en commençant par une Corde ou un Tuyau de chaque Touche dans l'étendue d'une Octave ou un peu plus, prise vers le milieu du Clavier; & sur cette Octave ou *Partition* l'on accorde, après, tout le reste. Voici comment on s'y prend pour former la *Partition.*

Sur un Son donné par un Instrument dont je parlerai au mot *Ton*, l'on accorde à l'Unisson ou à l'Octave le C *sol ut* qui appartient à la Clef de ce nom, & qui se trouve au milieu du Clavier ou à-peu-près. On accorde ensuite le *sol*, Quinte aiguë de cet *ut*; puis le *re*, Quinte aiguë de ce *sol*; après quoi l'on redescend à l'Octave de ce *re*, à côté du premier *ut*. On remonte à la Quinte *la*, puis encore à la Quinte *mi*. On redescend à l'Octave de ce *mi*, & l'on continue de même, montant de Quinte en Quinte, & redescendant à l'Octave lorsqu'on avance trop à l'aigu. Quand on est parvenu au *sol* Dièse, on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, & l'on accorde son Octave aiguë; puis la Quinte grave de cette Octave *fa*; l'Octave aiguë de ce *fa*; ensuite le *si* Bémol, Quinte de cette Octave; enfin le *mi* Bémol, Quinte grave de ce *si* Bémol: l'Octave aiguë duquel *mi* Bémol doit faire Quinte juste ou à-peu-près avec le *la* Bémol ou le *sol* Dièse précédemment accordé. Quand cela arrive, la Partition est juste; autrement elle est fausse, & cela vient de n'avoir pas bien suivi les règles expliquées au mot *Tempérament.* Voyez

(*Pl.* F. *Fig.* 8.) la succession d'accords qui forme la *Partition.*

La *Partition* bien faite, l'accord du reste est très-facile, puisqu'il n'est plus question que d'Unissons & d'Octaves pour achever d'accorder tout le Clavier.

PASSACAILLE. *s. f.* Espèce de Chaconne dont le Chant est plus tendre & le mouvement plus lent que dans les Chaconnes ordinaires. (Voyez CHACONNE.) Les *Passacailles* d'Armide & d'Issé sont célèbres dans l'Opéra François.

PASSAGE. *s. m.* Ornement dont on charge un trait de Chant, pour l'ordinaire assez court; lequel est composé de plusieurs Notes ou Diminutions qui se chantent ou se jouent très-légèrement. C'est ce que les Italiens appellent aussi *Passo.* Mais tout Chanteur en Italie est obligé de savoir composer des *Passi*, au lieu que la plûpart des Chanteurs François ne s'écartent jamais de la Note & ne font de *Passages* que ceux qui sont écrits.

PASSE-PIED. *s. m.* Air d'une Danse de même nom, fort commune, dont la mesure est triple, se marque $\frac{3}{8}$, & se bat à un Tems. Le mouvement en est plus vif que celui du Menuet, le caractère de l'Air à-peu-près semblable; excepté que le *Passe-pied* admet la syncope, & que le Menuet ne l'admet pas. Les Mesures de chaque Reprise y doivent entrer de même en nombre pairement pair. Mais l'Air du *Passe-pied* au lieu de commencer sur le *Frappé* de la Mesure, doit dans chaque Reprise commencer sur la croche qui le précède.

PASTORALE. *s. f.* Opéra champêtre dont les Personnages sont des Bergers, dont la Musique doit être assortie à la simplicité de goût & de mœurs qu'on leur suppose.

Une *Pastorale* est aussi une Pièce de musique faite sur des paroles relatives à l'état *Pastoral*, ou un Chant qui imite celui des Bergers, qui en a la douceur, la tendresse & le naturel; l'Air d'une Danse composée dans le même caractère s'appelle aussi *Pastorale.*

PASTORELLE. *s. f.* Air Italien dans le genre pastoral. Les Airs François appellés Pastorales, sont ordinairement à deux tems, & dans le caractère de musette. Les *pastorelles* Italiennes ont plus d'accent, plus de grace, autant

de douceur & moins de fadeur. Leur Mesure est toujours le six-huit.

PATHÉTIQUE. *adj*. Genre de musique dramatique & théâtral, qui tend à peindre & à émouvoir les grande passions, & plus particulièrement la douleur & la tristesses. Toute l'expression de la Musique Françoise, dans le genre *Pathètique*, consiste dans les Sons traînés, renforcés, glapissans, & dans une telle lenteur de mouvement, que tout sentiment de la Mesure y soit effacé. De là vient que les François croient que tout ce qui est lent est *Pathétique*, & que tout ce qui est *Pathétique* doit être lent. Ils ont même des Airs qui deviennent gais & badins, ou tendres & *Pathétiques*, selon qu'on les chante vîte ou lentement. Tel est un Air si connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractére sur ces paroles: *Il y a trente ans que mon cotillon traine*, &c. & le second sur celles-ci: *Quoi! vous partez sans que rien vous arrête*, &c. C'est l'avantage de la Mélodie Françoise; elle sert à tout ce qu'on veut. *Fiet avis, &, cum volet, arbor.*

Mais la Musique Italienne n'a pas le même avantage: chaque Chant, chaque mélodie a son caractère tellement propre, qu'il est impossible de l'en dépouiller. Son *Pathétique* d'Accent & de Mélodie se fait sentir en toute sorte de Mesure, & même dans les Mouvemens les plus vifs. Les Airs François changent de caractère selon qu'on presse ou qu'on ralentit le Mouvement: chaque Air Italien a son Mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer sans anéantir la Mélodie. L'Air ainsi défiguré ne change pas son caractère, il le perd; ce n'est plus du Chant, ce n'est rien.

Si le caractère du *Pathétique* n'est pas dans le Mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il soit dans le Genre, ni dans le Mode, ni dans l'Harmonie; puisqu'il y a des morceaux également *Pathétiques* dans les trois Genres, dans les deux Modes, & dans toutes les Harmonies imaginables. Le vrai *Pathétique* est dans l'Accent passionné, qui ne se détermine point par les règles; mais que le génie trouve & que le cœur sent, sans que l'Art puisse, en aucune manière, en donner la loi.

PATTE A REGLER. *s. f.* On appelle ainsi un petit instrument de cuivre, composé de cinq petites rainures

également espacées, attachées à un manche commun, par lesquelles on trace à la fois sur le papier, & le long d'une règle, cinq lignes parallèles qui forment une Portée. (Voyez PORTÉE.)

PAVANE. *s. f.* Air d'une Danse ancienne du même nom, laquelle depuis longtems n'est plus en usage. Ce nom de *Pavane* lui fut donné parce que les figurans faisoient, en se regardant, une espèce de roue à la manière des Paons. L'Homme se servoit, pour cette roue, de sa cape & de son épée qu'il gardoit dans cette Danse, & c'est par allusion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *se pavaner*.

PAUSE. *s. f.* Intervalle de tems qui, dans l'exécution, doit se passer en silence par la Partie où la *Pause* est marquée. (Voyez TACET, SILENCE.)

Le nom de *Pause* peut s'appliquer à des Silences de différentes durées; mais communement il s'entend d'une Mesure pleine. Cette *Pause* se marque par un demi-Bâton qui, partant d'une des lignes intérieures de la Portée, descend jusqu'à la moitié de l'espace compris entre cette ligne & la ligne qui est immédiatement au-dessous. Quand on a plusieurs *Pauses* à marquer, alors on doit se servir des figures dont j'ai parlé au mot Bâton, & qu'on trouve marquées *Pl.* D. *fig.* 9.

A l'égard de la *demi-Pause*, qui vaut une Blanche, ou la moitié d'une Mesure à quatre Tems, elle se marque comme la *Pause* entiere, avec cette différence que la *Pause* tient à une ligne par le haut, & que la *demi-Pause* y tient par le bas. Voyez, dans la même Figure 9, la distinction de l'une & de l'autre.

Il faut remarquer que la *Pause* vaut toujours une Mesure juste, dans quelque espèce de Mesure qu'on soit; au lieu que la *demi-Pause* a une valeur fixe & invariable : de sorte que, dans toute Mesure qui vaut plus ou moins d'une Ronde ou de deux Blanches, on ne doit point se servir de la *demi-Pause* pour marquer une demi-Mesure, mais des autres Silences qui en expriment la juste valeur.

Quant à cette autre espèce de *Pauses* connues dans nos anciennes Musiques sous le nom de *Pauses initiales*, parce qu'elles se plaçoient après la Clef, & qui servoient, non à exprimer des Silences, mais à déterminer le Mode; ce nom

nom de *Pauses* ne leur fut donné qu'abusivement : c'est pourquoi je renvoie sur cette article aux mots *Bâton* & *Mode*.

PAUSER. *v. n.* Appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit *pauser* que sur les syllabes longues, & l'on ne *pause* jamais sur les *e* muets.

PEAN. *s. m.* Chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des Dieux, & surtout d'Apollon.

PENTACORDE. *s. m.* C'étoit chez les Grecs tantôt un Instrument à cinq cordes, & tantôt un ordre ou systême formé de cinq Sons : c'est en ce dernier sens que la Quinte ou Diapente s'appelloit quelquefois *Pentacorde*.

PENTATONON. *s. m.* C'étoit dans la musique ancienne le nom d'un intervalle que nous appellons aujourd'hui Sixte-superflue. (Voyez SIXTE.) Il est composé de quatre Tons, d'un semi-Ton majeur & d'un semi-Ton mineur ; d'où lui vient le nom de *pentatonon*, qui signifie *cinq tons*.

PERFIDIE. *s. f.* Terme emprunté de la musique Italienne, & qui signifie une certaine affectation de faire toujours la même chose, de poursuivre toujours le même dessein, de conserver le même mouvement, le même caractère de Chant, les mêmes Passages, les mêmes figures de Notes. (Voyez DESSEIN, CHANT, MOUVEMENT.) Telles sont les Basses-contraintes ; comme celles des anciennes Chaconnes, & une infinité de manières d'Accompagnement contraint ou *perfidié*, *perfidiato*, qui dépendent du caprice des Compositeurs.

Ce terme n'est point usité en France, & je ne sais s'il a jamais été écrit en ce sens ailleurs que dans le Dictionnaire de Brossard.

PÉRIELÈSE. *s. f.* Terme de Plain-Chant. C'est l'interposition d'une ou plusieurs Notes dans l'intonation de certaines pièces de Chant, pour en assurer la Finale, & avertir le Chœur que c'est à lui de reprendre & poursuivre ce qui suit.

La *périèlese* s'appelle autrement *Cadence* ou *petite Neume*, & se fait de trois manières, savoir ; 1°. Par *Circonvolution*. 2°. Par *Intercidence* ou *Diaptose*. 3°. Ou par simple *Duplication*. Voyez ces mots.

PERIPHERÈS. *s. f.* Terme de la Musique Grecque, qui

signifie une suite de Notes tant ascendantes que descendantes, & qui reviennent, pour ainsi dire, sur elles-mêmes. La *peripherès* étoit formée de l'*Anacamptos* & de l'*Euthia*.

PETTÉIA. *s. f.* Mot Grec qui n'a point de correspondant dans notre langue, & qui est le nom de la dernière des trois parties dans lesquelles on subdivise la Mélopée. (Voyez MELOPÉE.)

La *pettéia* est, selon Aristide Quintilien, l'art de discerner les Sons dont on doit faire ou ne pas faire usage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer & ceux par où l'on doit finir.

C'est la *pettéia* qui constitue les Modes de la Musique; elle détermine le Compositeur dans le choix du genre de Mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, selon les personnes & selon les occasions. En un mot la *pettéia*, partie de l'Hermosménon qui regarde la Mélodie, est à cet égard ce que les mœurs sont en Poésie.

On ne voit pas ce qui a porté les Anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεία leur jeu d'Echecs; la *pettéia* dans la Musique étant une règle pour combiner & arranger les Sons, comme le jeu d'Echecs en est une autre pour arranger les Pièces appellées πέττοι, *Calculi*.

PHILELIE. *s. f.* C'étoit chez les Grecs une sorte d'Hymne ou de Chanson en l'honneur d'Apollon. (Voyez CHANSON.)

PHONIQUE. *s. f.* Art de traiter & combiner les Sons sur les principes de l'Acoustique. (Voyez ACOUSTIQUE.)

PHRASE. *s. f.* Suite de Chant ou d'Harmonie qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, & qui se termine sur un repos par une cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux espèces de *phrases* musicales. En Mélodie la *phrase* est constituée par le Chant, c'est-à-dire, par une suite de Sons tellement disposés soit par rapport au Ton, soit par rapport au Mouvement, qu'ils fassent un tout bien lié, lequel aille se résoudre sur une Corde essentielle du Mode où l'on est.

Dans l'Harmonie, la *phrase* est une suite régulière d'Accords tous liés entr'eux par des dissonnances exprimées ou

ſous-entendues ; laquelle ſe réſout ſur une Cadence abſolue, & ſelon l'eſpèce de cette Cadence : ſelon que le ſens en eſt plus ou moins achevé, le repos eſt auſſi plus ou moins parfait.

C'eſt dans l'invention des *Phraſes* muſicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que conſiſtent les véritables beautés de la Muſique. Un Compoſiteur qui ponctue & phraſe bien, eſt un homme d'eſprit ; un Chanteur qui ſent, marque bien ſes *Phraſes* & leur accent, eſt un homme de goût : mais celui qui ne ſait voir & rendre que les Notes, les Tons, les Tems, les Intervalles, ſans entrer dans le ſens des *Phraſes*, quelque ſûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puiſſe être, n'eſt qu'un Croque-ſol.

PHRYGIEN. *adj.* Le Mode *Phrygien* eſt un des quatre principaux & plus anciens Modes de la Muſique des Grecs. Le caractère en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible. Auſſi étoit-ce, ſelon Athénée, ſur le Ton ou Mode *Phrygien* que l'on ſonnoit les Trompettes & autres Inſtrumens militaires.

Ce Mode inventé, dit-on, par Marſyas Phrygien, occupe le milieu entre le Lydien & le Dorien ; & ſa Finale eſt à un *Ton* de diſtance de celles de l'un & de l'autre.

PIÈCE. *ſ. f.* Ouvrage de Muſique d'une certaine étendue, quelquefois d'un ſeul morceau, & quelquefois de pluſieurs, formant un enſemble & un tout fait pour être exécuté de ſuite. Ainſi une Ouverture eſt une *Pièce*, quoique compoſée de trois morceaux, & un Opéra même eſt une *Pièce*, quoique diviſé par Actes. Mais outre cette acception générique, le mot *Pièce* en a une plus particulière dans la Muſique Inſtrumentale, & ſeulement pour certains Inſtrumens, tels que la Viole & le Clavecin. Par exemple, on ne dit point une *Pièce de Violon* ; l'on dit *une Sonate* : & l'on ne dit guère une Sonate de Clavecin, l'on dit *une Pièce*.

PIED. *ſ. m.* Meſure de Tems ou de quantité, diſtribuée en deux ou pluſieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne Muſique cette différence des Tems aux *Pieds*, que les Tems étoient comme les Points ou élémens indiviſibles, & les *Pieds* les premiers compoſés de ces élémens. Les *Pieds*, à leur tour, étoient les élémens du Mètre ou du Rhythme.

Il y avoit des *pieds* simples, qui pouvoient seulement se diviser en Tems, & de composés, qui pouvoient se diviser en d'autres *pieds*, comme le Choriambe, qui pouvoit se résoudre en un trochée & un ïambe : l'ïonique en un pyrrique & un spondée, &c.

Il y avoit des *pieds* Rhythmiques, dont les quantités relatives & déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, sesquialtères, sesquitierces, &c. & de non Rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagues, incertains, peu sensibles ; tels, par exemple, qu'on en pourroit former de mots François, qui, pour quelques syllabes brèves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui, brèves ou longues seulement dans les règles des Grammairiens, ne sont senties comme telles, ni par l'oreille des Poëtes., ni dans la pratique du Peuple.

PINCÉ. *s. m.* Sorte d'agrément propre à certains Instrumens, & sur-tout au Clavecin : il se fait, en battant alternativement le Son de la Note écrite avec le Son de la Note inférieure, & observant de commencer & finir par la Note qui porte le *pincé*. Il y a cette différence du *pincé* au Tremblement ou Trille que celui-ci se bat avec la Note supérieure, & le *pincé* avec la Note inférieure. Ainsi le Trille sur *ut* se bat sur l'*ut* & sur le *re*, & le *pincé* sur le même *ut*, se bat sur l'*ut* & sur le *si*. Le *pincé* est marqué, dans les Pièces de Couperin, avec une petite croix fort semblable à celle avec laquelle on marque le Trille dans la Musique ordinaire. Voyez les signes de l'un & de l'autre à la tête des pièces de cet Auteur.

PINCER. *v. a.* C'est employer les doigts au lieu de l'Archet pour faire sonner les Cordes d'un Instrument. Il y a des Instrumens à Cordes qui n'ont point d'Archet, & dont on ne joue qu'en les *pinçant* ; tels sont le Sistre, le Luth, la Guitarre : mais on pince aussi quelquefois ceux où l'on se sert ordinairement de l'Archet, comme le Violon & le Violoncelle ; & cette maniere de jouer, presque inconnue dans la Musique Françoise, se marque dans l'Italienne par le mot *pizzicato*.

PIQUE'. *adj. pris adverbialement.* Manière de jouer en pointant les Notes & marquant fortement le Pointé.

Notes *piquées* sont des suites de Notes montant ou des-

cendant diatoniquement, ou rebattues ſur le même Degré, ſur chacune deſquelles on met un Point, quelquefois un peu allongé pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'Archet ſecs & détachés, ſans retirer ou repouſſer l'Archet, mais en le faiſant paſſer en paſſant & ſautant ſur la Corde autant de fois qu'il y a de Notes, dans le même ſens qu'on a commencé.

PIZZICATO. Ce mot écrit dans les Muſiques Italiennes avertit qu'il faut *pincer*. (Voyez PINCER.)

PLAGAL. *adj.* Ton ou Mode *plagal*. Quand l'Octave ſe trouve diviſée arithmétiquement, ſuivant le langage ordinaire ; c'eſt-à-dire, quand la Quarte eſt au grave & la Quinte à l'aigu, on dit que le Ton eſt *plagal*, pour le diſtinguer de l'authentique où la Quinte eſt au grave & la Quarte à l'aigu.

Suppoſons l'Octave *A a* diviſée en deux parties par la Dominante *E*. Si vous modulez entre les deux *la*, dans l'eſpace d'une Octave, & que vous faſſiez votre Finale ſur l'un de ces *la*, votre Mode eſt *Authentique*. Mais ſi, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre Finale ſur la Dominante *mi*, qui eſt intermédiaire, ou que, modulant de la Dominante à ſon Octave, vous faſſiez la Finale ſur la Tonique intermédiaire, dans ces deux cas le Mode eſt *plagal*.

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les Tons ſont réellement Authentiques, & que la diſtinction n'eſt que dans le Diapaſon du Chant & dans le choix de la Note ſur laquelle on s'arrête, qui eſt toujours la Tonique dans l'Authentique, & le plus ſouvent la Dominante dans le *plagal*.

L'étendue des Loix, & la diviſion des parties a fait diſparoître ces diſtinctions dans la Muſique ; & on ne les connoît plus que dans le Plain-Chant. On y compte quatre Tons *Plagaux* ou Collatéraux ; ſavoir, le ſecond, le quatrième, le ſixième & le huitième ; tous ceux dont le nombre eſt pair. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

PLAIN-CHANT. *ſ. m.* C'eſt le nom qu'on donne dans l'Égliſe Romaine au Chant Eccléſiaſtique. Ce Chant, tel qu'il ſubſiſte encore aujourd'hui, eſt un reſte bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne Muſique Grecque, laquelle, après avoir paſſé par les mains des barbares, n'a pû

perdre encore toutes ses premières beautés. Il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il est actuellement, & pour l'usage auquel il est destiné, à ces Musiques efféminées & théâtrales, ou maussades & plates, qu'on y substitue en quelques Églises, sans gravité, sans goût, sans convenance, & sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner.

Le tems où les Chrétiens commencèrent d'avoir des Églises & d'y chanter des Pseaumes & d'autres Hymnes, fut celui où la Musique avoit déja perdu presque toute son ancienne énergie par un progrès dont j'ai exposé ailleurs les causes. Les Chrétiens s'étant saisis de la Musique dans l'état où ils la trouvérent, lui ôtèrent encore la plus grande force qui lui étoit restée; savoir, celle du Rhythme & du Mètre, lorsque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transportèrent à la Prose des livres Sacrés, ou à je ne sais quelle barbare Poésie, pire pour la Musique que la Prose même. Alors l'une des deux parties constitutives s'évanouit, & le Chant se traînant uniformement & sans aucune espèce de Mesure, de Notes en Notes presque égales, perdit avec sa marche rhythmique & cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques Hymnes dans lesquelles, avec la Prosodie & la quantité des Pieds, conservés, on sentit encore un peu la cadence du vers, mais ce ne fut plus là le caractère général du *Plain-Chant*, dégénéré le plus souvent en une Psalmodie toujours monotone & quelquefois ridicule, sur une Langue telle que la Latine, beaucoup moins harmonieuse & accentuée que la Langue Grecque.

Malgré ces pertes si grandes, si essentielles, le *plain-Chant* conservé d'ailleurs par les Prêtres dans son caractère primitif, ainsi que tout ce qui est extérieur & cérémonie dans leur Église, offre encore aux connoisseurs de précieux fragmens de l'ancienne Mélodie & de ses divers Modes, autant qu'elle peut se faire sentir sans Mesure & sans Rhythme, & dans le seul Genre Diatonique qu'on peut dire n'être dans sa pureté que le *plain-Chant*. Les divers Modes y conservent leurs deux distinctions principales; l'une par la différence des Fondamentales ou Toniques, & l'autre par la différente position des deux semi-Tons, selon le Degré du systême Diatonique naturel où se trouve

la Fondamentale, & selon que le Mode Authentique ou Plagal représente les deux Tétracordes conjoints ou disjoints. (Voyez SYSTEMES, TÉTRACORDES, TONS DE L'EGLISE.)

Ces Modes, tels qu'ils nous ont été transmis dans les anciens Chants Ecclésiastiques, y conservent une beauté de caractère & une variété d'affections bien sensibles aux connoisseurs non prévenus, & qui ont conservé quelque jugement d'oreille pour les systêmes mélodieux établis sur des principes différens des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule & de plus plat que ces *Plains-Chants* accommodés à la moderne prétintaillés des ornemens de notre Musique, & modulés sur les Cordes de nos Modes : comme si l'on pouvoit jamais marier notre Systême harmonique avec celui des Modes anciens, qui est établi sur des principes tout différens. On doit savoir gré aux Évêques, Prévôts & Chantres qui s'opposent à ce barbare mélange, & désirer pour le progrès & la perfection d'un Art qui n'est pas, à beaucoup près, au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux restes de l'antiquité soient fidèlement transmis à ceux qui auront assez de talent & d'autorité pour enrichir le systême moderne. Loin qu'on doive porter notre Musique dans le *plain-Chant*, je suis persuadé qu'on gagneroit à transporter le *plain-Chant* dans notre Musique ; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, & sur-tout être exempt de préjugés.

Le *Plain-Chant* ne se note que sur quatre lignes, & l'on n'y emploie que deux Clefs, savoir la Clef d'*ut* & la Clef de *fa* ; qu'une seule Transposition, savoir un Bémol ; & que deux figures de Notes, savoir la Longue ou quarrée à laquelle on ajoûte quelquefois une queue, & la Brève qui est en losange.

Ambroise, Archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *plain-Chant* ; c'est-à-dire qu'il donna le premier une forme & des règles au Chant ecclésiastique pour l'approprier mieux à son objet, & le garantir de la barbarie & du dépérissement où tomboit de son tems la Musique. Grégoire, Pape, le perfectionna & lui donna la forme qu'il conserve encore aujourd'hui à Rome & dans les autres Eglises où se pratique le Chant Romain. L'Eglise

Gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine & presque par force le Chant Grégorien. L'extrait suivant d'un ouvrage du tems même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle sur le *Plain-Chant*, qui s'est renouvellée de nos jours sur la Musique, mais qui n'a pas eu la même issue. Dieu fasse paix au grand Charlemagne.

„ Le très-pieux Roi Charles étant retourné célébrer la „ Pâque à Rome avec le Seigneur Apostolique, il s'émut, „ durant les fêtes, une querelle entre les Chantres Ro- „ mains & les Chantres François. Les François préten- „ doient chanter mieux & plus agréablement que les Ro- „ mains. Les Romains, se disant les plus savans dans le „ Chant ecclésiastique, qu'ils avoient appris du Pape „ Saint Grégoire, accusoient les François de corrompre, „ écorcher & défigurer le vrai Chant. La dispute ayant „ été portée devant le Seigneur Roi, les François qui se „ tenoient forts de son appui, insultoient aux Chantres „ Romains. Les Romains, fiers de leur grand savoir, & „ comparant la Doctrine de Saint Grégoire à la rusticité „ des autres, les traitoient d'ignorans, de rustres, de „ sots, & de grosses bêtes. Comme cette altercation ne „ finissoit point, le très-pieux Roi Charles dit à ses Chan- „ tres : déclarez-nous quelle est l'eau la plus pure & la „ meilleure, celle qu'on prend à la source vive d'une fon- „ taine, ou celle des rigoles qui n'en découlent que de „ bien loin ? Ils dirent tous que l'eau de la source étoit la „ plus pure & celle des rigoles d'autant plus altérée & sale „ qu'elle venoit de plus loin. Remontez donc, reprit le „ Seigneur Roi Charles, à la fontaine de Saint Grégoire „ dont vous avez évidemment corrompu le Chant. Ensuite „ le Seigneur Roi demanda au Pape Adrien des Chantres „ pour corriger le Chant François, & le Pape lui donna „ Théodore & Benoît, deux Chantres très-savans & ins- „ truits par Saint Grégoire même ; il lui donna aussi des „ Antiphoniers de Saint Grégoire qu'il avoit notés lui-même „ en Note Romaine. De ces deux Chantres, le Sei- „ gneur Roi Charles, de retour en France, en envoya un „ à Metz & l'autre à Soissons, ordonnant à tous les Maî- „ tres de Chant des Villes de France de leur donner à cor- „ riger les Antiphoniers, & d'apprendre d'eux à Chanter.

„ Ainsi furent corrigés les Antiphoniers François que chacun avoit altérés par des additions & retranchemens à „ sa mode, & tous les Chantres de France apprirent le „ Chant Romain, qu'ils appellent maintenant Chant François; mais quant aux Sons tremblans, flattés, battus, „ coupés dans le Chant, les François ne purent jamais bien „ les rendre, faisant plutôt des chevrottemens que des „ roulemens, à cause de la rudesse naturelle & barbare „ de leur gosier. Du reste, la principale école de Chant „ demeura toujours à Metz, & autant le Chant Romain „ surpasse celui de Metz, autant le Chant de Metz surpasse celui des autres écoles Françoises. Les Chantres „ Romains apprirent de même aux Chantres François à „ s'accompagner des Instrumens; & le Seigneur Roi Charles, ayant derechef amené avec soi en France des Maîtres de Grammaire & de calcul, ordonna qu'on établît „ par-tout l'étude des Lettres; car avant ledit Seigneur „ Roi l'on n'avoit en France aucune connoissance des Arts „ libéraux. „

Ce passage est si curieux que les Lecteurs me sauront gré, sans doute, d'en transcrire ici l'original.

Et reversus est Rex piissimus Carolus, & celebravit Romæ Pascha cum Domno Apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos Paschæ inter Cantores Romanorum & Gallorum. Dicebant se Galli meliùs cantare & pulchriùs quàm Romani. Dicebant se Romani doctissimè cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant à S. Gregorio Papâ, Gallos corruptè cantare, & cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio antè Domnum Regem Carolum pervenit. Galli verò propter securitatem Domni Regis Caroli valdè exprobrabant Cantoribus Romanis; Romani verò propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos stultos, rusticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam S. Gregorii præferebant rusticitati eorum. Et cum altercatio de neutrâ parte finiret, ait Domnus piissimus Rex Carolus ad suos Cantores: Dicite palàm quis purior est, & quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes? Responderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput & originem, puriorem esse; rivulos autem ejus quantò longiùs à fonte recesserint, tantò turbulentos & sordibus ac immunditiis corruptos; & ait Domnus Rex Carolus: Revertimini vos ad fontem S. Gregorii,

quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit Domnus Rex Carolus ab Adriano Papâ Cantores qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum doctissimos Cantores qui à S. Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios Sancti Gregorii, quos ipse notaverat notâ Romanâ: Domnus verò Rex Carolus revertens in Franciam misit unum Cantorem in Metis Civitate, alterum in Suessonis Civitate, præcipiens de omnibus Civitatibus Franciæ Magistros scholæ Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, & ab eis discere cantare. Correcti sunt ergò Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; & omnes Franciæ Cantores didicerunt notam Romanam quam nunc vocant notam Franciscam: exceptò quod tremulas vel vinnulas, sivè collisibiles vel secabiles voces in Cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem Magisterium Cantandi in Metis remansit; quantùmque Magisterium Romanum superat Metense in arte Cantandi, tantò superat Metensis Cantilena Cæteras scholas Gallorum. Similiter erudirunt Romani Cantores supradictos Cantores Francorum in arte organandi; & Domnus Rex Carolus iterùm à Româ artis grammaticæ & computatoriæ Magistros secum adduxit in Franciam, & ubique studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum enim Domnum Regem Carolum in Galliâ nullum studium fuerat liberalium Artium. Vide Annal. & Hist. Francor. ab. an. 708. ad an. 990 Scriptores coœtaneos. impr. Francofurti 1594. sub vitâ Caroli magni.

PLAINTE. *s. f.* (Voyez Accent.)

PLEIN-CHANT. (Voyez Plain-Chant.)

PLEIN-JEU, se dit du Jeu de l'Orgue, lorsqu'on a mis tous les registres, & aussi lorsqu'on remplit toute l'Harmonie; il se dit encore des Instrumens d'archet, lorsqu'on en tire tout le Son qu'ils peuvent donner.

PLIQUE. *s. f. Plica*, sorte de Ligature dans nos anciennes Musiques. La *plique* étoit un signe de retardement ou de lenteur (*signum morositatis*, dit Muris.) Elle se faisoit en passant d'un Son à un autre, depuis le semi-Ton jusqu'à la Quinte, soit en montant, soit en descendant; & il y en avoit de quatre sortes. 1. La *plique* longue ascendante est une figure quadrangulaire avec un seul trait ascendant à

droite, ou avec deux traits dont celui de la droite est le plus grand. 2. La *plique* longue descendante a deux traits descendans dont celui de la droite est le plus grand. 3. La *plique* brève ascendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite. 4. Et la descendante a le trait descendant de la gauche plus grand que celui de la droite.

POINCT ou POINT. *s. m.* Ce mot en Musique signifie plusieurs choses différentes.

Il y a dans nos vieilles Musiques six sortes de *points*, savoir; *point* de perfection, *point* d'imperfection, *point* d'accroissement, *point* de division, *point* de translation, & *point* d'altération.

I. Le *point* de perfection appartient à la division ternaire. Il rend parfaite toute Note suivie d'une autre Note moindre de la moitié par sa figure: alors, par la force du *point* intermédiaire, la Note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui suit.

II. Le *point* d'imperfection placé à la gauche de la Longue, diminue sa valeur; quelquefois d'une Ronde ou semi-Brève, quelquefois de deux. Dans le premier cas, on met une Ronde entre la Longue & le *point*; dans le second, on met deux Rondes à la droite de la Longue.

III. Le *point* d'accroissement appartient à la division binaire, & entre deux Notes égales, il fait valoir celle qui précède le double de celle qui suit.

IV. Le *point* de division se met avant une semi-Brève suivie d'une Brève dans le Tems parfait. Il ôte un Tems à cette Brève; & fait qu'elle ne vaut plus que deux Rondes au lieu de trois.

V. Si une Ronde entre deux *points* se trouve suivie de deux ou plusieurs Brèves en Tems imparfait, le second *point* transfère sa signification à la dernière de ces Brèves, la rend parfaite & la fait valoir trois Tems. C'est le *point* de translation.

VI. Un *point* entre deux Rondes, placées elles-mêmes entre deux Brèves ou Quarrées dans le Tems parfait, ôte un Tems à chacune de ces deux Brèves; de sorte que cha-

forte que la première ou Longue en a les trois quarts, & la seconde ou Brève l'autre quart. Pour les pointer dans l'exécution, on les passe inégales selon ces mêmes proportions, quand même elles seroient notées égales.

Dans la Musique Italienne toutes les Croches sont toujours égales, à moins qu'elles ne soient marquées *pointées*. Mais dans la Musique Françoise on ne fait les Croches exactement égales que dans la Mesure à quatre Tems; dans toutes les autres, on les pointe toujours un peu, à moins qu'il ne soit écrit *Croches égales*.

POLYCEPHALE. *adj.* Sorte de Nome pour les flûtes en l'honneur d'Apollon. Le Nome *Polycéphale* fut inventé, selon les uns, par le second Olympe phrygien, descendant du fils de Marsyas, & selon d'autres, par Cratès disciple de ce même Olympe.

POLYMNASTIE ou POLYMNASTIQUE. *adj.* Nome pour les flûtes, inventé, selon les uns, par une femme nommée Polymneste, & selon d'autres, par Polymnestus, fils de Mélès Colophonien.

PONCTUER. *v. a.* C'est, en terme de composition, marquer les repos plus ou moins parfaits, & diviser tellement les Phrases qu'on sente par la Modulation & par les Cadences leurs commencemens, leurs chûtes, & leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation.

PORT-DE-VOIX. *s. m.* Agrément du Chant, lequel se marque par une petite Note appellée en Italien *Appoggiatura*, & se pratique en montant diatoniquement d'une Note à celle qui la suit par un coup de gosier dont l'effet est marqué dans la *Planche* B. *Fig.* 13.

PORT-DE-VOIX JETTÉ, se fait, lorsque montant diatoniquement d'une Note à sa Tierce on appuie la troisième Note sur le son de la seconde, pour faire sentir seulement cette troisième Note par un coup de gosier redoublé, tel qu'il est marqué *Planche* B. *Fig.* 13.

PORTE'E. *s. f.* La *Portée* ou Ligne de Musique est composée de cinq Lignes parallèles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses Positions des Notes en marquent les Intervalles ou Degrés. La *Portée* du Plain-Chant n'a que quatre Lignes, elle en avoit d'abord huit, selon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la Gamme, de sorte

qu'il n'y avoit qu'un Degré conjoint d'une Ligne à l'autre. Lorsqu'on doubla les Degrés en plaçant aussi des Notes dans les Intervalles, la *portée* de huit Lignes réduites à quatre, se trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq Lignes dans la Musique & de quatre dans le plain-Chant, on en ajoûte de postiches ou accidentelles quand cela est nécessaire & que les Notes passent en haut ou en bas l'étendue de la *portée*. Cette étendue, dans une *portée* de Musique, est en tout d'onze Notes formant dix Degrés diatoniques; dans le plain-Chant, de neuf Notes formant huit Degrés. (Voyez Clef, Notes, Lignes.)

POSITION. *s. f.* Lieu de la portée où est placée une Note pour fixer le Degré d'élevation du Son qu'elle représente.

Les Notes n'ont, par rapport aux Lignes, que deux différentes *positions*; savoir, sur une Ligne ou dans un espace, & ces *positions* sont toujours alternatives lorsqu'on marche ou diatoniquement. C'est ensuite le lieu qu'occupe la Ligne même ou l'espace de la portée & par rapport à la Clef qui détermine la véritable *position* de la Note dans un Clavier général.

On appelle aussi *position* dans la mesure le Tems qui se marque en frappant, en baissant ou posant la main, & qu'on nomme plus communément le *Frappé*. (Voyez Thesis.)

Enfin l'on appelle *position* dans le jeu des Instrumens à manche, le lieu où la main se pose sur le manche, selon le Ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le Sillet, en sorte que l'index pose à un Ton de la Corde-à-jour, c'est la *position* naturelle. Quand on démanche, on compte les *positions* par les Degrés diatoniques dont la main s'éloigne du Sillet.

PRELUDE. *s. m.* Morceau de Symphonie qui sert d'introduction & de préparation à une pièce de Musique. Ainsi les Ouvertures d'Opéra sont des *préludes*; comme aussi les Ritournelles qui sont assez souvent au commencement des Scènes ou Monologues.

Prélude est encore un trait de Chant qui passe par les principales Cordes du Ton, pour l'annoncer, pour vérifier si l'instrument est d'accord, &c. Voyez l'Article suivant.

PRÉLUDER. *v. n.* C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier & assez court, mais passant par les Cordes essentielles du Ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa Voix ou bien poser sa main sur un Instrument, avant de commencer une Pièce de Musique.

Mais sur l'Orgue & sur le Clavecin l'Art de *préluder* est plus considérable. C'est composer & jouer impromptu des Pièces chargées de tout ce que la Composition a de plus savant en Dessein, en Fugue, en Imitation, en Modulation, & en Harmonie. C'est sur-tout en *préludant*, que les grands Musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces Transitions savantes qui ravissent les Auditeurs. C'est-là qu'il ne suffit pas d'être bon Compositeur ni de bien posséder son Clavier ni d'avoir la main bonne & bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie & de cet esprit inventif qui font trouver & traiter sur le champ les sujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille. C'est par ce grand Art de *préluder* que brillent en France les excellens Organistes, tels que sont maintenant les Sieurs Calvière & Daquin, surpassés toutefois l'un & l'autre par M. le Prince d'Ardore, Ambassadeur de Naples, lequel, pour la vivacité de l'invention & la force de l'exécution, efface les plus illustres Artistes, & fait à Paris l'admiration des connoisseurs.

PRÉPARATION. *s. f.* Acte de préparer la Dissonnance. (Voyez PREPARER.)

PREPARER. *v. a.* *Préparer* la Dissonnance, c'est la traiter dans l'Harmonie de manière qu'à la faveur de ce qui précède, elle soit moins dure à l'oreille qu'elle ne seroit sans cette précaution : selon cette définition toute Dissonnance veut être préparée. Mais lorsque pour *préparer* une Dissonnance, on exige que le Son qui la forme, ait fait consonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une seule Dissonnance qui se *prépare* ; savoir la Septième ; encore cette préparation n'est-elle point nécessaire dans l'Accord sensible, parce qu'alors la Dissonnance étant caractéristique, & dans l'Accord & dans le Mode, est suffisamment annoncée ; que l'oreille s'y attend, la reconnoit, & ne se trompe ni sur l'Accord ni sur son progrès naturel. Mais lorsque la Septième se fait entendre sur un

Son fondamental qui n'est pas essentiel au Mode, on doit la *préparer* pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare; & comme cet Accord de Septième se renverse & se combine de plusieurs manières, de-là naissent aussi diverses manières apparentes de *préparer*, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut considérer trois choses dans la pratique des Dissonnances, savoir, l'Accord qui précède la Dissonnance, celui où elle se trouve, & celui qui la suit. La Préparation ne regarde que les deux premiers; pour le troisieme, voyez *Sauver*.

Quand on veut *préparer* regulièrement une Dissonnance, il faut choisir pour arriver à son Accord une telle marche de Basse fondamentale, que le Son qui forme la Dissonnance, soit un prolongement dans le Tems fort d'une Consonnance frappée sur le Tems foible dans l'Accord précédent; c'est ce qu'on appelle *Sincoper*. (Voyez Sincope.)

De cette Préparation résultent deux avantages; savoir, 1. Qu'il y a nécessairement liaison harmonique entre les deux Accords, puisque la Dissonnance elle-même forme cette liaison; & 2. Que cette Dissonnance n'étant que le prolongement d'un Son consonnant, devient beaucoup moins dure à l'oreille, qu'elle ne le seroit sur un Son nouvellement frappé. Or c'est-là tout ce qu'on cherche dans la Préparation. (Voyez Cadence, Dissonnance, Harmonie.)

On voit par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune Partie destinée spécialement à *préparer* la Dissonnance, que celle même qui la fait entendre: de sorte que si le Dessus sonne la Dissonnance, c'est à lui de syncoper; mais si la Dissonnance est à la Basse, il faut que la Basse syncope. Quoiqu'il n'y ait rien là que de très-simple, les Maîtres de Composition ont furieusement embrouillé tout cela.

Il y a des Dissonnances qui ne se *préparent* jamais; telle est la Sixte-ajoûtée; d'autres qui se *préparent* fort rarement; telle est la Septième diminuée.

PRESTO. *adv.* Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de Musique, indique le plus prompt & le plus animé des cinq principaux

principaux Mouvemens établis dans la Musique Italienne. *Presto* signifie *Vîte.* Quelquefois on marque un Mouvement encore plus pressé par le superlatif *Prestissimo.*

PRIMA INTENZIONE. Mot technique Italien, qui n'a point de correspondant en François, & qui n'en a pas besoin, puisque l'idée que ce mot exprime n'est pas connue dans la Musique Françoise. Un Air, un morceau *di prima intenzione*, est celui qui s'est formé, tout d'un coup, tout entier & avec toutes ses Parties dans l'esprit du Compositeur, comme Pallas sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di prima intenzione* sont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées sont étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainsi dire, qu'une seule, & n'ont pû se présenter à l'esprit l'une sans l'autre. Ils sont semblables à ces périodes de Cicéron longues, mais éloquentes, dont le sens suspendu pendant toute leur durée, n'est déterminé qu'au dernier mot, & qui, par conséquent, n'ont formé qu'une seule pensée dans l'esprit de l'Auteur. Il y a dans les Arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, & dont tous les raisonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu se faire successivement; mais se sont nécessairement offerts à l'esprit tout à la fois, puisque le premier sans le dernier n'auroit aucun sens. Telle est, par exemple, l'invention de cette prodigieuse machine du Métier à bas, qu'on peut regarder, dit le Philosophe qui l'a décrite dans l'Encyclopédie, comme un seul & unique raisonnement dont la fabrication de l'ouvrage est la conclusion. Ces sortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine, même par l'analyse, sont des prodiges pour la raison, & ne se conçoivent que par les génies capables de les produire: l'effet en est toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont coûté, & dans la Musique les morceaux *di prima intenzione* sont les seuls qui puissent causer ces extases, ces ravissemens, ces élans de l'ame qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes: on les sent, on les devine à l'instant, les connoisseurs ne s'y trompent jamais. A la suite d'un de ces morceaux, sublimes, faites passer un de ces Airs décousus, dont toutes les Phrases ont été composées l'une après l'autre, ou ne sont qu'une même phrase promenée en différens Tons, & dont

l'Accompagnement n'est qu'un remplissage fait après coup ; avec quelque goût que ce dernier morceau soit composé, si le souvenir de l'autre vous laisse quelque attention à lui donner, ce ne sera que pour en être glacés, transis, impatientés. Après un Air *di prima intenzione*, toute autre Musique est sans effet.

PRISE. *Lepsis*. Une des parties de l'ancienne Mélopée. (Voyez Mélopée.)

PROGRESSION. *s. f.* Proportion continue, prolongée au-delà de trois termes. (Voyez Proportion.) Les suites d'Intervalles égaux sont toutes en *progressions*, & c'est en identifiant les termes voisins de différentes *progressions*, qu'on parvient à completter l'Echelle Diatonique & Chromatique, au moyen du Tempérament. (Voyez Tempérament.)

PROLATION. *s. f.* C'est dans nos anciennes Musiques une manière de déterminer la valeur des Notes semi-Brèves sur celle de la Brève, ou des Minimes sur celle de la semi-Brève. Cette *prolation* se marquoit après la Clef, & quelquefois après le signe du Mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué, selon les règles suivantes.

Considérant toujours la division sous-triple comme la plus excellente, ils divisoient la *prolation* en parfaite & imparfaite, & l'une & l'autre en majeure & mineure, de même que pour le Mode.

La *prolation* parfaite étoit pour la Mesure ternaire, & se marquoit par un Point dans le cercle quand elle étoit majeure, c'est-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la Brève à la semi-Brève ; ou par un Point dans un demi-cercle quand elle étoit mineure, c'est-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la semi-Brève à la Minime. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 9 & 11.)

La *prolation* imparfaite étoit pour la Mesure binaire, & se marquoit comme le Tems par un simple cercle, quand elle étoit majeure ; ou par un demi-cercle, quand elle étoit mineure ; *même Pl. Fig.* 10 & 12.

Depuis on ajoûta quelques autres signes à la *prolation* parfaite ; outre le cercle & le demi-cercle on se servit du Chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois Rondes ou semi-Brèves, pour celle de la Brève ou Quarré ; & du Chif-

ſre ; pour exprimer la valeur des trois Minimes ou Blanches, pour la Ronde ou ſemi-Brève.

Aujourd'hui toutes les *prolations* ſont abolies ; la diviſion ſous-double l'a emporté ſur la ſous-ternaire ; & il faut avoir recours à des exceptions & à des ſignes particuliers, pour exprimer le partage d'une Note quelconque en trois autres Notes égales. (Voyez Valeur des Notes.)

On lit dans le Dictionnaire de l'Académie que *prolation* ſignifie *Roulement*. Je n'ai point lû ailleurs ni ouï dire que ce mot ait jamais eu ce ſens-là.

PROLOGUE. *ſ. m.* Sorte de petit Opéra qui précède le grand, l'annonce & lui ſert d'introduction. Comme le ſujet des *prologues* eſt ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique & plein de louanges, la Muſique en doit être brillante, harmonieuſe, & plus impoſante que tendre & pathétique. On ne doit point épuiſer ſur le *Prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la Pièce, & il faut que le Muſicien, ſans être mauſſade & plat dans le début, ſache pourtant s'y ménager de manière à ſe montrer encore intéreſſant & neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'eſt ni ſentie, ni rendue par la plupart des Compoſiteurs ; mais elle eſt pourtant néceſſaire, quoique difficile. Le mieux ſeroit de n'en avoir pas beſoin, & de ſupprimer tout-à-fait les *prologues* qui ne font guères qu'ennuyer & impatienter les Spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la Pièce, en uſant d'avance les moyens de plaire & d'intéreſſer. Auſſi les Opéra François ſont-ils les ſeuls où l'on ait conſervé des *prologues* ; encore ne les y ſouffre-t-on que parce qu'on n'oſe murmurer contre les fadeurs dont ils ſont pleins.

PROPORTION. *ſ. ſ.* Egalité entre deux rapports. Il y a quatre ſortes de *proportion* ; ſavoir la *proportion* Arithmétique, la Géométrique, l'Harmonique, & la contre-Harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverſes *proportions*, pour entendre les calculs dont les Auteurs ont chargé la théorie de la Muſique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d* ; ſi la différence du premier terme *a* au ſecond *b* eſt égale à la différence du troiſième *c* au quatrième *d*, ces quatre termes ſont en *proportion* Arithmétique. Tels ſont, par exemple, les nombres ſuivans 2, 4 : 8, 10.

Que si, au lieu d'avoir égard à la différence, on compare ces termes par la manière de contenir ou d'être contenus ; si, par exemple, le premier *a* au second *b* comme le troisième *c* est au quatrième *d*, la *proportion* est Géométrique. Telle est celle que forment ces quatre nombres 2, 4 :: 8, 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 est surpassé par le second 4 est 2 ; & l'excès dont le troisième 8 est surpassé par le quatrième 10 est aussi 2. Ces quatre termes sont donc en *proportion* Arithmétique.

Dans le second exemple, le premier terme 2 est la moitié du second 4, & le troisième terme 8 est aussi la moitié du quatrième 16. Ces quatre termes sont donc en *proportion* Géométrique.

Une *proportion* soit Arithmétique, soit Géométrique, est dite inverse ou réciproque, lorsqu'après avoir comparé le premier terme au second, l'on compare non le troisième au quatrième, comme dans la *proportion* directe, mais à rebours le quatrième au troisième, & que les rapports ainsi pris se trouvent égaux. Ces quatre nombres 2, 4 : 8, 6, sont en *proportion* Arithmétique réciproque ; & ces quatre 2, 4 :: 6, 3, sont en *proportion* Géometrique réciproque.

Lorsque dans une *proportion* directe, le second terme ou le conséquent du premier rapport est égal au premier terme ou à l'antécédent du second rapport ; ces deux termes étant égaux, sont pris pour le même, & ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux. Ainsi dans cette *proportion* Arithmétique 2, 4 : 4, 6 ; au lieu d'écrire deux fois le nombre 4, on ne l'écrit qu'une fois, & la *proportion* se pose ainsi ÷ 2, 4, 6.

De même, dans cette *proportion* Géométrique 2, 4 :: 4, 8, au lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette manière ∺ 2, 4, 8.

Lorsque le conséquent du premier rapport sert ainsi d'antécédent au second rapport, & que la *proportion* se pose avec trois termes, cette *proportion* s'appelle continue, parce qu'il n'y a plus, entre les deux rapports qui la forment, l'interruption qui s'y trouve quand on la pose en quatre termes.

Ces trois termes ÷ 2, 4, 6, sont en *proportion* Arith-

métique continue; & ces trois ci, ∹ 2, 4, 8, sont en *Proportion* Géométrique continue.

Lorsqu'une *Proportion* continue se prolonge; c'est-à-dire, lorsqu'elle a plus de trois termes, ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *Progression.*

Ainsi ces quatre termes 2, 4, 6, 8, forment une Progression Arithmétique, qu'on peut prolonger autant qu'on veut en ajoûtant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes 2, 4, 8, 16, forment une Progression Géométrique, qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou en général, en le multipliant par le quotient du second terme divisé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*Exposant* du rapport, ou de la Progression.

Lorsque trois termes sont tels que le premier est au troisième, comme la différence du premier au second est à la différence du second au troisième, ces trois termes forment une sorte de *Proportion* appellée *Harmonique.* Tels sont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6: car comme le premier 3 est la moitié du troisième 6, de même l'excès 1 du second sur le premier, est la moitié de l'excès 2 du troisième sur le second.

Enfin, lorsque trois termes sont tels que la différence du premier au second est à la différence du second au troisième, non comme le premier est au troisième, ainsi que dans la *Proportion* Harmonique; mais au contraire comme le troisième est au premier, alors ces trois termes forment entre eux une sorte de *proportion* appellée *proportion contre-harmonique.* Ainsi ces trois nombres 3, 5, 6, sont en *proportion* Contre-harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois Cordes sonnant ensemble l'Accord parfait Tierce majeure formoient entr'elles la sorte de *proportion* qu'à cause de cela on a nommée Harmonique: mais c'est-là une pure propriété de nombres qui n'a nulle affinité avec les Sons, ni avec leur effet sur l'organe auditif; ainsi la *proportion* Harmonique & la *proportion* Contre-harmonique n'appartiennent pas plus à l'Art que la *proportion* Arithmétique, & la *Proportion* Géométrique, qui même y sont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penser que les propriétés des quantités abstraites ne sont point des propriétés des Sons, & ne pas

chercher, à l'exemple des Pythagoriciens, je ne sais quelles chimériques analogies entre choses de différentes natures, qui n'ont entr'elles que des rapports de convention.

PROPREMENT. *adv.* Chanter ou jouer *Proprement*, c'est exécuter la Mélodie Françoise avec les ornemens qui lui conviennent. Cette Mélodie n'étant rien par la seule force des Sons, & n'ayant par elle-même aucun caractère, n'en prend un que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enseignées par les Maîtres de *Goût du Chant*, font ce qu'on appelle les agrémens du Chant François. (Voyez AGRÉMENT.)

PROPRETÉ. *s. f.* Exécution du Chant François avec les ornemens qui lui sont propres, & qu'on appelle agrémens du Chant. (Voyez AGRÉMENT.)

PROSLAMBANOMENOS. C'étoit dans la Musique ancienne, le Son le plus grave de tout le Systême, un Ton au dessous de l'Hypate-Hypaton.

Son nom signifie *Surnumeraire*, *Acquise*, ou Ajoûtée, parce que la Corde qui rend ce son-là, fut ajoûtée au-dessous de tous les Tétracordes pour achever le Diapason ou l'Octave avec la Mèse; & le Diapason ou la double Octave avec la Nete-hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le Systême. (Voyez SYSTEME.)

PROSODIAQUE. *adj.* Le Nome *Prosodiaque* se chantoit en l'honneur de Mars, & fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE. *s. f.* Sorte de Nome pour les Flûtes, & propre aux Cantiques que l'on chantoit chez les Grecs, à l'entrée des sacrifices. Plutarque attribue l'invention des *Prosodies* à Clonas, de Tégée selon les Arcadiens, & de Thèbes selon les Béotiens.

PROTESIS. *s. f.* Pause d'un Tems long dans la Musique ancienne, à la différence du *Lemme*, qui étoit la Pause d'un Tems bref.

PSALMODIER. *v. n.* C'est chez les Catholiques chanter ou réciter les Pseaumes & l'Office d'une manière particulière, qui tient le milieu entre le Chant & la parole; c'est du Chant, parce que la voix est soutenue; c'est de la parole, parce qu'on garde presque toujours le même Ton.

PYCNI, PYCNOI. (Voyez ÉPAIS.)

PYTHAGORICIENS. *sub. mas. plur.* Nom d'une des

deux Sectes dans lesquelles se divisoient les Théoriciens dans la Musique Grecque ; elle portoit le nom de Pythagore, son chef, comme l'autre Secte portoit le nom d'Aristoxène. (Voyez ARISTOXÉNIENS.)

Les *Pythagoriciens* fixoient tous les Intervalles tant Consonnans que Dissonnans par le Calcul des rapports. Les Aristoxéniens, au contraire, disoient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond, leur dispute n'étoit qu'une dispute de mots ; & sous des dénominations plus simples, les moitiés ou les quarts de *Ton* des Aristoxéniens, ou ne signifioient rien, ou n'exigeoient pas des calculs moins composés que ceux des Limma, des Comma, des Apotomes fixés par les *Pythagoriciens*. En proposant, par exemple, de prendre la moitié d'un *Ton*, que proposoit un Aristoxénien ? Rien sur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe. Ou il ne savoit ce qu'il vouloit dire ; ou il proposoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 & 9. Or cette moyenne proportionnelle est la racine quarrée de 72, & cette racine quarrée est un nombre irrationnel : il y avoit aucun autre moyen possible d'assigner cette moitié de *Ton* que par la Géométrie, & cette méthode Géométrique n'étoit pas plus simple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *Pythagoriciens*. La simplicité des Aristoxéniens n'étoit qu'apparente ; c'étoit une simplicité semblable à celle du Systême de M. Boisgelou, dont il sera parlé ci-après. (Voyez INTERVALLE, SYSTEME.)





Q.

QUADRUPLE-CROCHE. *f. f.* Note de Musique valant le quart d'une Croche, ou la moitié d'une double-Croche. Il faut soixante-quatre *Quadruples-Croches* pour une Mesure à quatre Tems; mais on remplit rarement une Mesure & même un Tems de cette espèce de Notes. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

La *Quadruple-Croche* est presque toujours liée avec d'autres Notes de pareille ou de différente valeur, & se figure ainsi ou . Elle tire son nom des quatre traits ou Crochets qu'elle porte.

QUANTITÉ. Ce mot, en Musique de même qu'en Prosodie, ne signifie pas le nombre des Notes ou des Syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir. La *Quantité* produit le Rhythme, comme l'Accent produit l'Intonation. Du Rhythme & de l'Intonation résulte la Mélodie. (Voyez MÉLODIE.)

QUARRÉ. *adj.* On appelloit autrefois B *Quarré* ou B *Dur*, le signe qu'on appelle aujourd'hui *Béquarré*. Voy. B.)

QUARRÉE ou BREVE. *adj. pris substantiv.* Sorte de Note faite ainsi ⊟, & qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes Musiques, elle valoit tantôt trois Rondes ou semi-Brèves, & tantôt deux, selon que la Prolation étoit parfaite ou imparfaite. Voyez PROLATION.)

Maintenant la *Quarrée* vaut toujours deux Rondes, mais on l'emploie assez rarement.

QUART-DE-SOUPIR. *f. m.* Valeur de silence qui, dans la Musique Italienne, se figure ainsi ; dans la Françoise, ainsi ; & qui marque, comme le porte son nom la quatrième partie d'un soupir; c'est-à-dire, l'équivalant d'une double-Croche. (Voyez SOUPIR, VALEUR DES NOTES.)

QUART-DE-TON. *f. m.* Intervalle introduit dans le Genre Enharmonique par Aristoxène, & duquel la raison

eſt ſourde. (Voyez ÉCHELLE ENHARMONIQUE, INTERVALLE, PYTHAGORICIENS.)

Nous n'avons ni dans l'oreille, ni dans les calculs harmoniques aucun principe qui nous puiſſe fournir l'Intervalle exact d'un *Quart-de-Ton*; & quand on conſidère quelles opérations Géométriques ſont néceſſaires pour le déterminer ſur le Monocorde, on eſt bien tenté de ſoupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné & qu'on n'entonnera peut-être jamais de *Quart-de-Ton* juſte, ni par la Voix, ni ſur aucun Inſtrument.

Les Muſiciens appellent auſſi *Quart-de-Ton* l'Intervalle qui, de deux Notes à un Ton l'une de l'autre, ſe trouve entre le Bémol de la ſupérieure & le Dièſe de l'inférieure; Intervalle que le Tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *Quart-de-Ton* eſt de deux eſpèces; ſavoir, l'Enharmonique majeur, dans le rapport de 576 à 625, qui eſt le complément de deux ſemi-Tons mineurs au *Ton* majeur; & l'Enharmonique mineur, dans la raiſon de 125 à 128, qui eſt le complément des deux mêmes ſemi-Tons mineurs au *Ton* mineur.

QUARTE. *ſ. f.* La troiſième des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quarte* eſt une Conſonnance parfaite; ſon rapport eſt de 3 à 4; elle eſt compoſée de trois Degrés diatoniques formés par quatre Sons; d'où lui vient le nom de *Quarte*. Son Intervalle eſt de deux *Tons* & demi; ſavoir, un *Ton* majeur, un *Ton* mineur, & un ſemi-Ton majeur.

La *Quarte* peut s'altérer de deux manières; ſavoir, en diminuant ſon Intervalle d'un ſemi-Ton, & alors elle s'appelle *Quarte diminuée* ou *fauſſe-Quarte*; ou en augmentant d'un ſemi-Ton ce même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quarte-ſuperflue* ou *Triton*, parce que l'Intervalle en eſt de trois tons pleins: il n'eſt que de deux *Tons*; c'eſt-à-dire, d'un *Ton*, & deux ſemi-Tons dans la *Quarte-diminuée*; mais ce dernier Intervalle eſt banni de l'Harmonie, & pratiqué ſeulement dans le Chant.

Il y a un Accord qui porte le nom de *Quarte*, ou *Quarte & Quinte*. Quelques-uns l'appellent Accord de Onzième: c'eſt celui où ſous un Accord de Septième on ſuppoſe à la

Basse un cinquième Son, une Quinte, au-dessous du Fondamental : car alors ce Fondamental fait Quinte, & sa Septième fait Onzième avec le Son supposé. (Voyez SUPPOSITION.)

Un autre Accord s'appelle *Quarte-superflue* ou *Triton.* C'est un Accord sensible dont la dissonnance est portée à la Basse : car alors la Note sensible fait Triton sur cette Dissonnance. (Voyez Accord.)

Deux *Quartes* justes de suite sont permises en composition, même par Mouvement semblable, pourvu qu'on y ajoûte la Sixte : mais ce sont des passages dont on ne doit pas abuser, & que la Basse-Fondamentale n'autorise pas extrêmement.

QUARTER. *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Musiciens, une manière de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plûtôt par Quartes que par Quintes : c'étoit ce qu'ils appelloient aussi par un mot Latin plus barbare encore que le François, *Diatesseronare.*

QUATORZIEME. *s. f.* Réplique ou Octave de la Septième. Cet Intervalle s'appelle *Quatorzième*, parce qu'il faut former quatorze Sons pour passer diatoniquement d'un de ses termes à l'autre.

QUATUOR. *s. m.* C'est le nom qu'on donne aux morceaux de Musique vocale ou instrumentale qui sont à quatre Parties récitantes. (Voyez PARTIES.) Il n'y a point de vrais *Quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon *Quatuor* les Parties soient presque toujours alternatives, parce que dans tout Accord il n'y a que deux Parties tout au plus qui fassent Chant & que l'oreille puisse distinguer à la fois ; les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, & l'on ne doit point mettre de remplissage dans un *Quatuor.*

QUEUE. *s. f.* On distingue dans les Notes la tête & la *Queue*. La tête est le corps même de la Note ; la *Queue* est ce trait perpendiculaire qui tient à la tête & qui monte ou descend indifféremment à travers la Portée. Dans le Plain-Chant la plûpart des Notes n'ont pas de *Queue* ; mais dans la Musique il n'y a que la Ronde qui n'en ait point. Autrefois la Brève ou Quarrée n'en avoit pas non plus ; mais les différentes positions de la *Queue* servoient à distinguer les

valeurs des autres Notes, & sur-tout de la plique. (Voyez PLIQUE.)

Aujourd'hui la *Queue* ajoûtée aux Notes du Plain-Chant prolonge leur durée; elle l'abrège, au contraire, dans la Musique, puisqu'une Blanche ne vaut que la moitié d'une Ronde.

QUINQUE. *s. m.* Nom qu'on donne aux morceaux de Musique vocale ou instrumentale qui sont à cinq Parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai *Quatuor*, à plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable *Quinque*. L'un & l'autre de ces mots, quoique passés de la Langue Latine dans la Françoise, se prononcent comme en Latin.

QUINTE. *s. f.* La seconde des Consonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quinte* est une Consonnance parfaite. (Voyez CONSONNANCE.) Son rapport est de 2 à 3. Elle est composée de quatre Degrés diatoniques, arrivant au cinquième Son, d'où lui vient le nom de *Quinte*. Son Intervalle est de trois *Tons* & demi; savoir, deux *Tons* majeurs, un *Ton* mineur, & un semi-Ton majeur.

La *Quinte* peut s'altérer de deux manières; savoir, en diminuant son Intervalle d'un semi-Ton, & alors elle s'appelle *Fausse-Quinte*, & devroit s'appeller *Quinte* diminuée; ou en augmentant d'un semi-Ton le même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quinte-superflue*. De sorte que la *Quinte-superflue* a quatre *Tons*, & la *Fausse-Quinte* trois seulement, comme le Triton, dont elle ne diffère dans nos systêmes par le nombre des Degrés (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Il y a deux Accords qui portent le nom de *Quinte*; savoir, l'Accord de *Quinte & Sixte*, qu'on appelle aussi *grande-Sixte* ou *Sixte-ajoûtée*, & l'Accord de *Quinte-superflue*.

Le premier de ces deux Accords se considère en deux manières; savoir, comme un Renversement de l'Accord de Septième, la Tierce du Son Fondamental étant portée au grave; c'est l'Accord de *grande-Sixte*; (Voyez SIXTE) ou bien comme un Accord de *grande-Sixte* (Voyez SIXTE) ou bien comme un Accord direct dont le Son Fondamental est au grave, & c'est alors l'Accord de *Sixte-ajoutée*. Voy. DOUBLE-EMPLOI.)

Le second se considère aussi de deux manières, l'une

par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'Harmonie Françoise la *Quinte-superflue* est l'Accord dominant en Mode mineur, au-dessous duquel on fait entendre la Médiante qui fait *Quinte-superflue* avec la Note sensible. Dans l'Harmonie Italienne, la *Quinte-superflue* ne se pratique que sur la Tonique en Mode majeur, lorsque, par accident, sa *Quinte* est dièsée, faisant alors Tierce majeure sur la Médiante & par conséquent *Quinte-superflue* sur la Tonique. Le principe de cet Accord, qui paroît sortir du Mode, se trouvera dans l'exposition du Systême de M. Tartini. (Voyez SYSTEME.)

Il est défendu, en composition, de faire deux *Quintes* de suite par mouvement semblable entre les mêmes Parties : cela choqueroit l'oreille en formant une double Modulation.

M. Rameau prétend rendre raison de cette règle par le défaut de liaison entre les Accords. Il se trompe. Premièrement on peut former ces deux *Quintes* & conserver la liaison harmonique. Secondement, avec cette liaison, les deux *Quintes* sont encore mauvaises. Troisièmement, il faudroit, par le même principe, étendre, comme autrefois, la règle aux Tierces majeures ; ce qui n'est pas & ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypothèses de contrarier le jugement de l'oreille, mais seulement d'en rendre raison.

Quinte-fausse, est une *Quinte* réputée juste dans l'Harmonie, mais qui, par la force de la Modulation, se trouve affoiblie d'un semi-Ton : telle est ordinairement la *Quinte* de l'Accord de Septième sur la seconde Note du Ton en Mode mineur.

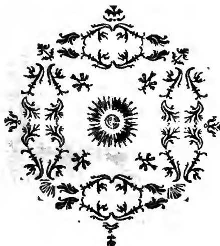
La *fausse-Quinte* est une dissonnance qu'il faut sauver : mais la *Quinte-fausse* peut passer pour Consonnance & être traitée comme telle quand on compose à quatre Parties. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

QUINTE, est aussi le nom qu'on donne en France à cette Partie instrumentale de remplissage qu'en Italie on appelle *Viola*. Le nom de cette Partie a passé à l'Instrument qui la joue.

QUINTER. *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Musiciens, une manière de procéder dans le Déchant ou Contrepoint

plûtôt par *Quintes* que par Quartes. C'eſt ce qu'ils appelloient auſſi dans leur Latin, *Diapentiſſare.* Muris s'étend fort au long ſur les règles convenables pour *Quinter* ou Quarter à propos.

QUINZIEME. *ſ. f.* Intervalle de deux Octaves. (Voyez Double-Octave.)





R

RANZ-DES-VACHES. Air célèbre parmi les Suisses, & que leurs jeunes Bouviers jouent sur la Cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. Voyez l'Air noté, *Pl.* N. Voyez aussi l'article MUSIQUE où il est fait mention des étranges effets de cet Air.

RAVALEMENT. Le Clavier ou Systême à *Ravalement*, est celui qui, au lieu de se borner à quatre Octaves comme le Clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoûtant une Quinte au-dessous de l'*ut* d'en bas, une Quarte au-dessus de l'*ut* d'en haut, & embrassant ainsi cinq Octaves entre deux *fa*. Le mot *Ravalement* vient des Facteurs d'Orgue & de Clavecin, & il n'y a guères que ces Instrumens sur lesquels on puisse embrasser cinq Octaves. Les instrumens aigus passent même rarement l'*ut* d'en haut sans jouer faux, & l'Accord des Basses ne leur permet point de passer l'*ut* d'en bas.

RE. Syllabe par laquelle on solfie la seconde Note de la Gamme. Cette Note, au naturel, s'exprime par la lettre D. (Voyez D & GAMME.)

RECHERCHE. *s. f.* Espèce de Prélude ou de Fantaisie sur l'Orgue ou sur le Clavecin, dans laquelle le Musicien affecte de rechercher & de rassembler les principaux traits d'Harmonie & de Chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un Concert. Cela se fait ordinairement sur le champ sans préparation, & demande, par conséquent, beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *Recherches* ou *Cadences*, ces *Arbitrii* ou Points d'Orgue que le Chanteur se donne la liberté de faire sur certaines Notes de sa Partie, suspendant la Mesure, parcourant les diverses Cordes du Mode, & même en sortant quelquefois, selon les idées de son génie & les routes de son gosier ; tandis que tout l'Accompagnement s'arrête jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir.

RECIT. *s. m.* Nom générique de tout ce qui se chante à voix seule. On dit, un *Récit* de Basse, un *Récit* de Haute-Contre. Ce mot s'applique même en ce sens aux Instru-

mens. On dit un *Récit* de Violon, de Flûte de Hautbois. En un mot *Réciter* c'est chanter ou jouer seul une Partie quelconque, par opposition au Chœur & à la Symphonie en général, où plusieurs chantent ou jouent la même Partie à l'Unisson.

On peut encore appeller *Récit* la Partie où règne le Sujet principal, & dont toutes les autres ne sont que l'Accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie Françoise, *les Récits ne sont point assujettis à la Mesure comme les Airs.* Un *Récit* est souvent un Air, & par conséquent Mesuré. L'Académie auroit-elle confondu le *Récit* avec le *Récitatif*?

RÉCITANT. *Partic.* Partie *Récitante* est celle qui se chante par une seule Voix, ou se joue par un seul Instrument; par opposition aux Parties de Symphonie & de Chœur qui sont exécutées à l'unisson par plusieurs Concertans. (Voyez RÉCIT.)

RÉCITATION. *f. f.* Action de Réciter la Musique. (Voyez RÉCITER.

RECITATIF. *f. m.* Discours récité d'un ton musical & harmonieux. C'est une manière de Chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en Musique, dans laquelle le Musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du Déclamateur. Ce Chant est nommé *Récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, & qu'on s'en sert dans le Dialogue dramatique. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie, que le *Récitatif* doit être débité: il y a des *Récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être soutenus.

La perfection du *Récitatif* dépend beaucoup du caractère de la Langue; plus la Langue est accentuée & mélodieuse, plus le *Récitatif* est naturel, & approche du vrai discours: il n'est que l'Accent noté dans une Langue vraiment musicale; mais dans une Langue pesante, sourde & sans accent, le *Récitatif* n'est que du chant, des cris, de la Psalmodie; on n'y reconnoît plus la parole. Ainsi le meilleur *Récitatif* est celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me semble, le seul vrai principe tiré de la nature de la chose sur lequel on doive se fonder pour juger du *Récitatif*, & comparer celui d'une Langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la Poésie étoit en *Récitatif*, parce

que, la Langue étant mélodieuse, il suffisoit d'y ajoûter la Cadence du Mètre & la Récitation soutenue, pour rendre cette Récitation tout-à-fait musicale; d'où vient que ceux qui versifioient appelloient cela *chanter*. Cet usage, passé ridiculement dans les autres Langues, fait dire encore aux Poètes, *je chante*, lorsqu'ils ne font aucune sorte de Chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant; mais chez nous il faut parler ou chanter; on ne sauroit faire à la fois l'un & l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *Récitatif* nécessaire. La Musique domine trop dans nos Airs, la Poésie y est presque oubliée. Nos Drames lyriques sont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un Opéra qui ne seroit qu'une suite d'Airs ennuieroit presque autant qu'un seul Air de la même étendue. Il faut couper & séparer les Chants par de la parole; mais il faut que cette parole soit modifiée par la Musique. Les idées doivent changer, mais la Langue doit rester la même. Cette Langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une Pièce, seroit vouloir parler moitié François, moitié Allemand. Le passage du discours au Chant, & réciproquement, est trop disparat; il choque à la fois l'oreille & la vraisemblance: deux interlocuteurs doivent parler ou chanter; ils ne sauroient faire alternativement l'un & l'autre. Or le *Récitatif* est le moyen d'union du Chant & de la parole; c'est lui qui sépare & distingue les Airs, qui repose l'oreille étonnée de celui qui précède, & la dispose à goûter celui qui suit: enfin c'est à l'aide du *Récitatif* que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le Drame, peut se rendre sans sortir de la Langue donnée, & sans déplacer l'éloquence des Airs.

On ne mesure point le *Récitatif* en chantant. Cette Mesure, qui caractérise les Airs, gâteroit la déclamation récitative. C'est l'Accent, soit grammatical, soit oratoire, qui doit seul diriger la lenteur ou la rapidité des Sons, de même que leur élévation ou leur abbaissement. Le Compositeur, en notant le *Récitatif* sur quelque Mesure déterminée, n'a en vue que de fixer la correspondance de la Basse-continue & du Chant, & d'indiquer, à peu-près, comment on doit marquer la quantité des syllabes, cadencer & scander les vers. Les Italiens ne se servent jamais pour leur *Récitatif* que de la Mesure à quatre Tems; mais les

les François entremêlent le leur de toutes sortes de Mesures.

Ces derniers arment aussi la Clef de toutes sortes de Transpositions, tant pour le *Récitatif* que pour les Airs : ce que ne font pas les Italiens ; mais ils notent toujours le *Récitatif* au naturel : la quantité de Modulations dont ils le chargent, & la promptitude des Transitions, faisant que la Transposition convenable à un Ton ne l'est plus à ceux dans lesquels on passe, multiplieroit trop les Accidens sur les mêmes Notes, & rendroit le *Récitatif* presque impossible à suivre, & très-difficile à noter.

En effet, c'est dans le *Récitatif* qu'on doit faire usage des Transitions harmoniques les plus recherchées, & des plus savantes Modulations. Les Airs n'offrant qu'un sentiment, qu'une image, renfermés enfin dans quelque unité d'expression, ne permettent guère au Compositeur de s'éloigner du Ton principal ; & s'il vouloit moduler beaucoup dans un si court espace, il n'offriroit que des Phrases étranglées, entassées, & qui n'auroient ni liaison, ni goût, ni Chant. Défaut très-ordinaire dans la musique Françoise, & même dans l'Allemande.

Mais dans le *Récitatif* où les expressions, les sentimens, les idées varient à chaque instant, on doit employer des Modulations également variées qui puissent représenter, par leurs contextures, les successions exprimées par le discours du Récitant. Les inflexions de la Voix parlante ne sont pas bornées aux Intervalles musicaux ; elles sont infinies & impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine précision, le Musicien, pour suivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il est possible ; & afin de porter dans l'esprit des Auditeurs l'idée des Intervalles & des Accens qu'il ne peut exprimer en Notes, il a recours à des Transitions qui les supposent : si, par exemple, l'Intervalle du semi-Ton majeur au mineur lui est nécessaire, il ne le notera pas, il ne sauroit ; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un passage enharmonique. Une marche de Basse suffit souvent pour changer toutes les idées, & donner au *Récitatif* l'Accent & l'inflexion que l'Acteur ne peut exécuter.

Au reste, comme il importe que l'Auditeur soit attentif au *Récitatif*, & non pas à la Basse, qui doit faire son effet

sans être écoutée ; il suit de-là que la Basse doit rester sur la même Note autant qu'il est possible ; car c'est au moment qu'elle change de Note & frappe une autre Corde, qu'elle se fait écouter. Ces momens étant rares & bien choisis, n'usent point les grands effets ; ils distraisent moins fréquemment le Spectateur & le laissent plus aisément dans la persuasion qu'il n'entend que parler, quoique l'Harmonie agisse continuellement sur son oreille. Rien ne marque un plus mauvais *Récitatif* que ces Basses perpétuellement sautillantes, qui courent de Croche en Croche après la succession Harmonique, & font, sous la Mélodie de la Voix une autre manière de Mélodie fort plate & fort ennuyeuse. Le Compositeur doit savoir prolonger & varier ses Accords sur la même Note de Basse, & n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *Récitatif* devenant plus vive reçoit plus d'effet par ce changement de Basse, & empêche l'Auditeur de le remarquer.

Le *Récitatif* ne doit servir qu'à lier la contexture du Drame, à séparer & faire valoir les Airs, à prévenir l'étourdissement que donneroit la continuité du grand bruit ; mais quelqu'éloquent que soit le Dialogue, quelqu'énergique & savant que puisse être le *Récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il est nécessaire à son objet ; parce que ce n'est point dans le *Récitatif* qu'agit le charme de la musique, & que ce n'est cependant que pour déployer ce charme qu'est institué l'Opéra. Or, c'est en ceci qu'est le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs scènes, abusent du *Récitatif*. Quelque beau qu'il soit en lui-même, il ennuie, parce qu'il dure trop, & que ce n'est pas pour entendre du *Récitatif* que l'on va à l'Opéra. Démosthène parlant tout le jour ennuieroit à la fin ; mais il ne s'en-suivroit pas de-là que Démosthène fût un Orateur ennuyeux. Ceux qui disent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *Récitatif* mauvais, le disent bien gratuitement ; puisqu'au contraire il n'y a point de partie dans la Musique dont les Connoisseurs fassent tant de cas & sur laquelle ils soient aussi difficiles. Il suffit même d'exceller dans cette seule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illustres Artistes, & le célèbre *Porpora* ne s'est immortalisé que par-là.

J'ajoûte que, quoiqu'on ne cherche pas communément

dans le *Récitatif* la même énergie d'expression que dans les Airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; & quand elle s'y trouve, elle y fait plus d'effet que dans les Airs mêmes. Il y a peu de bons Opéra, où quelque grand morceau de *Récitatif* n'excite l'admiration des Connoisseurs, & l'intérêt dans tout le Spectacle; l'effet de ces morceaux montre assez que le défaut qu'on impute au genre n'est que dans la manière de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu en 1714, à l'Opéra d'Ancône, un morceau de *Récitatif* d'une seule ligne, & sans autre Accompagnement que la Basse, faire un effet prodigieux non-seulement sur les professeurs de l'Art, mais sur tous les Spectateurs. ,, C'étoit, dit-il, au commencement du troisième Acte. A chaque représentation un ,, silence profond dans tout le Spectacle annonçoit les approches de ce terrible morceau. On voyoit les visages pâlir, ,, on se sentoit frissonner, & l'on se regardoit l'un l'autre ,, avec une sorte d'effroi: car ce n'étoient ni des pleurs, ni ,, des plaintes; c'étoit un certain sentiment de rigueur ,, âpre & dédaigneuse qui troubloit l'ame, serroit le cœur ,, & glaçoit le sang ". Il faut transcrire le passage original; ces effets sont si peu connus sur nos théâtres que notre Langue est peu exercée à les exprimer.

L'anno quatordecimo del secolo presente nel Dramma che si rapresentava in Ancona, v'era su'l principio dell' Atto terzo una riga di Recitativo non accompagnato da altri stromenti che dal Basso; per cui, tanto in noi professori, quanto negli ascoltanti, si destava una tal e tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia l'un l'altro, per la evidente mutazione di colore che si faceva in ciascheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo che le parole erano di sdegno); ma di un certo rigore e freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte si recitò il Dramma, e sempre seguì l'effeto stesso universalmente; di che era segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l'Uditorio tutto si apparecchiava à goderne l'effetto.

RECITATIF ACCOMPAGNÉ est celui auquel, outre la Basse-continue, on ajoûte un Accompagnement de Violons. Cet Accompagnement, qui ne peut guère être syllabique, vu la rapidité du débit, est ordinairement formé de longues Notes soutenues sur des Mesures entières, & l'on

écrit pour cela sur toutes les Parties de Symphonie le mot *Sostenuto*, principalement à la Basse, qui, sans cela, ne frapperoit que des coups secs & détachés à chaque changement de Note, comme dans le *Récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer & soutenir les Sons selon toute la valeur des Notes. Quand l'Accompagnement est mesuré, cela force de mesurer aussi le *Récitatif*, lequel alors suit & accompagne en quelque sorte l'Accompagnement.

RECITATIF MESURÉ. Ces deux mots sont contradictoires. Tout *Récitatif* où l'on sent que quelqu'autre Mesure que celle des vers n'est plus *Récitatif*. Mais souvent un *Récitatif* ordinaire se change tout-d'un-coup en Chant, & prend de la Mesure & de la Mélodie; ce qui se marque en écrivant sur les Parties *à Tempo* ou *à Battuta*. Ce contraste, ce changement bien ménagé produit des effets surprenans. Dans le cours d'un *Récitatif* débité, une réflexion tendre & plaintive prend l'Accent musical & se développe à l'instant par les plus douces inflexions du Chant; puis, coupée de la même manière par quelqu'autre réflexion vive & impétueuse, elle s'interrompt brusquement pour reprendre à l'instant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts & mesurés, accompagnés, pour l'ordinaire, de Flûtes & de Cors de chasse, ne sont pas rares dans les grands *Recitatifs* Italiens.

On mesure encore le *Récitatif*, lorsque l'Accompagnement dont on le charge étant chantant & mesuré lui-même, oblige le *Recitant* d'y conformer son débit. C'est moins alors un *récitatif mesuré* que, comme je l'ai dit plus haut, un *récitatif* accompagnant l'Accompagnement.

RECITATIF OBLIGÉ. C'est celui qui, entremêlé de Ritournelles & de traits de Symphonie, *oblige* pour ainsi dire le Récitant & l'Orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs & s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de Récitatif & de Mélodie revêtue de tout l'éclat de l'Orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne. L'Acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'Orchestre parle pour lui; & ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'Auditeur que si l'Acteur disoit lui même tout ce que la

Musique fait entendre. Jusqu'ici la Musique Françoise n'a sçu faire aucun usage du *Récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une scène du *Devin du Village*, & il paroît que le Public a trouvé qu'une situation vive, ainsi traitée, en devenoit plus intéressante. Que ne feroit point le *Récitatif obligé* dans des scènes grandes & pathétiques, si l'on en peut tirer ce parti dans un genre rustique & badin?

RÉCITER. *v. a.* & *n.* C'est chanter ou jouer seul dans une Musique, c'est exécuter un *Récit*. (Voyez RÉCIT.)

RÉCLAME. *s. f.* C'est dans le Plain-Chant la partie du Répons que l'on reprend après le verset. (Voyez RÉPONS).

REDOUBLÉ. *adj.* On appelle *Intervalle redoublé* tout Intervalle simple porté à son Octave. Ainsi la Treizième, composée d'une Sixte & de l'Octave, est une *Sixte redoublée*; & la Quinzième, qui est une Octave ajoûtée à l'Octave, est une Octave *redoublée*. Quand, au lieu d'une Octave, on en ajoûte deux, l'Intervalle est triple, quadruplé quand on ajoûte trois Octaves.

Tout Intervalle dont le nom passe sept en nombre, est tout au moins *redoublé*. Pour trouver le simple d'un Intervalle *redoublé* quelconque, rejettez sept autant de fois que vous le pourrez du nom de cet Intervalle, & le reste sera le nom de l'Intervalle simple : de treize rejettez sept, il reste six ; ainsi la Treizième est une Sixte *redoublée*. De quinze ôtez deux fois sept ou quatorze, il reste un ; ainsi la Quinzième est un Unisson triplée, ou une Octave *rédoublée*.

Réciproquement, pour *redoubler* un Intervalle simple quelconque, ajoûtez-y sept, & vous aurez le nom du même Intervalle *redoublé*. Pour tripler un Intervalle simple, ajoûtez-y quatorze, &c. (Voyez INTERVALLE.)

RÉDUCTION. *s. f.* Suite de Notes descendant diatoniquement. Ce terme, non plus que son opposé, *Déduction*, n'est guère en usage que dans le Plain-Chant.

REFRAIN. Terminaison de tous les Couplets d'une Chanson par les mêmes paroles & par le même Chant, qui se dit ordinairement deux fois.

REGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique publiée la première fois par le sieur Delaire en 1700, laquelle détermine, sur la marche diatonique de la Basse, l'Accord convenable à chaque degré du Ton, tant en Mode majeur

qu'en Mode mineur, & tant en montant qu'en descendant.

On trouve, *Pl.* L. *Fig.* 6, cette formule chiffrée sur l'Octave du Mode majeur, & *Fig.* 7. sur l'Octave du Mode mineur.

Pourvu que le Ton soit bien déterminé, on ne se trompera pas en accompagnant sur cette *Règle*, tant que l'Auteur sera resté dans l'Harmonie simple & naturelle que comporte le Mode, S'il sort de cette simplicité par des Accords par supposition ou d'autres licences, c'est à lui d'en avertir par des Chiffres convenables ; ce qu'il doit faire aussi à chaque changement de Ton : mais tout ce qui n'est point chiffré doit s'accompagner selon la *Règle de l'Octave*, & cette *Règle* doit s'étudier sur la Basse-fondamentale pour en bien comprendre le sens.

Il est cependant fâcheux qu'une formule destinée à la pratique des *Règles* élémentaires de l'Harmonie, contienne une faute contre ces mêmes *Règles* ; c'est apprendre de bonne heure aux commençans à transgresser les loix qu'on leur donne. Cette faute est dans l'Accompagnement de la sixième Note dont l'Accord chiffré d'un 6, péche contre les règles ; car il ne s'y trouve aucune liaison, & la Basse-fondamentale descend diatoniquement d'un Accord parfait sur un autre Accord parfait ; licence trop grande pour pouvoir faire *Règle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaison, en ajoûtant une Septième à l'Accord parfait de la Dominante ; mais alors cette Septième, devenue Octave sur la Note suivante, ne seroit point sauvée, & la Basse-fondamentale, descendant diatoniquement sur un Accord parfait, après un Accord de Septième, feroit une marche entièrement intolérable.

On pourroit aussi donner à cette sixième Note l'Accord de petite Sixte, dont la Quarte feroit liaison ; mais ce seroit fondamentalement un Accord de Septième avec Tierce mineure, où la Dissonnance ne seroit pas préparée ; ce qui est encore contre les *Règles*. (Voyez PRÉPARER.)

On pourroit chiffrer Sixte-Quarte sur cette sixième Note, & ce seroit alors l'Accord parfait de la Seconde ; mais je doute que les Musiciens approuvassent un Renversement aussi mal entendu que celui-là ; Renversement que l'oreille n'adopte point, & sur un Accord qui éloigne trop l'idée de la Modulation principale.

On pourroit changer l'Accord de la Dominante, en lui donnant la Sixte-Quarte au lieu de la Septième, & alors la Sixte simple iroit très-bien sur la sixième Note qui suit; mais la Sixte-Quarte iroit très-mal sur la Dominante, à moins qu'elle n'y fût suivie de l'Accord parfait ou de la Septième; ce qui rameneroit la difficulté. Une *Régle* qui sert non seulement dans la pratique, mais de modèle pour la pratique, ne doit point se tirer de ces combinaisons théoriques rejettées par l'oreille; & chaque Note, sur-tout la Dominante, y doit porter son Accord propre, lorsqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une chose certaine, que nos *règles* sont mauvaises, ou que l'accord de Sixte, dont on accompagne la sixième Note en montant, est une faute qu'on doit corriger, & que pour accompagner régulièrement cette Note, comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un seul accord à lui donner, savoir celui de septième; non une septième fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche se sauver que d'une autre Septième, seroit une faute; mais une Septième renversée d'un Accord de Sixte-ajoûtée sur la Tonique. Il est clair que l'Accord de la Tonique est le seul qu'on puisse insérer régulièrement entre l'Accord parfait ou de Septième sur la Dominante, & le même Accord sur la Note sensible qui suit immédiatement. Je souhaite que les gens de l'Art trouvent cette correction bonne: je suis sûr au moins qu'ils la trouveront régulière.

RÉGLER LE PAPIER. C'est marquer sur un papier blanc les Portées pour y noter la Musique. (Voyez Papier Réglé.)

REGLEUR. *s. m.* Ouvrier qui fait profession de régler les papiers de Musique. (Voyez Copiste.)

REGLURE. *s. f.* Manière dont est réglé le papier. *Cette réglure est trop noire. Il y a plaisir de Noter sur une réglure bien nette.* (Voyez Papier réglé.)

RELATION. *s. f.* Rapport qu'ont entr'eux les deux Sons qui forment un Intervalle, considéré par le genre de cet Intervalle. La *relation* est *juste*, quand l'Intervalle est juste, majeur ou mineur; elle est *fausse*, quand il est superflu ou diminué. (Voyez Intervalle.)

Parmi les *fausses relations*, on ne considere comme telles dans l'Harmonie, que celles dont les deux Sons ne peu-

vent entrer dans le même Mode. Ainsi le Triton qui dans la Mélodie est une *fausse Relation*, n'en est une dans l'Harmonie que lorsqu'un des deux Sons qui le forment, est une Corde étrangère au Mode. La Quarte diminuée, quoique bannie de l'Harmonie, n'est pas toujours une *fausse Relation*. Les Octaves diminuée & superflue, étant non-seulement des Intervalles bannis de l'Harmonie, mais impraticables dans le même Mode, sont toujours de *fausses Relations*. Il en est de même des Tierces & des Sixtes diminuée & superflue, quoique la dernière soit admise aujourd'hui.

Autrefois les *fausses Relations* étoient toutes défendues. A présent elles sont presque toutes permises dans la Mélodie, mais non dans l'Harmonie. On peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux Sons qui forment la *fausse Relation*, ne soit admis que comme Note de goût, & non comme partie constitutive de l'Accord.

On appelle encore *Rélation enharmonique*, entre deux Cordes qui sont à un Ton d'Intervalle, le rapport qui se trouve entre le Dièse de l'inférieure & le Bémol de la Supérieure. C'est, par le Tempérament, la même touche sur l'Orgue & sur le Clavecin ; mais en rigueur ce n'est pas le même Son, & il y a entr'eux un Intervalle enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

REMISSE. *adj.* Les Sons *Rémisses* sont ceux qui ont peu de force, ceux qui étant fort graves ne peuvent être rendus que par des Cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Rémisse* est l'opposé d'*Intense*, & il y a cette différence entre *Remisse* & *bas* ou *foible*, de même qu'entre *Intense* & *haut* ou *fort*, que *bas* & *haut* se disent de la sensation que le Son porte à l'oreille ; au lieu qu'*Intense* & *Remisse* se rapportent plutôt à la cause qui le produit.

RENFORCER. *v. a. pris en sens neutre.* C'est passer du *Doux* au *Fort*, ou du *Fort* au très-*Fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue en enflant & augmentant les Sons, soit sur une Tenue, soit sur une suite de Notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint celle qui sert de terme au *Renforcé*, l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *Renforcé* dans leur Musique par le mot *Crescendo*, ou par le mot *Rinforzando* indifféremment

RENTRÉE. *f. f.* Retour du ſujet, ſur-tout après quelques Pauſes de ſilence, dans une Fugue, une Imitation, ou dans quelqu'autre Deſſein.

RENVERSÉ. En fait d'Intervalles, *Renverſé* eſt oppoſé à *Direct.* (Voyez Direct.) Et en fait d'Accords, il eſt oppoſé à *Fondamental.* (Voyez Fondamental.)

RENVERSEMENT. *ſ. m.* Changement d'ordre dans les Sons qui compoſent les Accords, & dans les Parties qui compoſent l'Harmonie : ce qui ſe fait en ſubſtituant à la Baſſe, par des Octaves, les Sons qui doivent être au Deſſus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu ; & réciproquement.

Il eſt certain que dans tout Accord il y a un ordre fondamental & naturel, qui eſt celui de la génération de l'Accord même : mais les circonſtances d'une ſucceſſion, le goût, l'expreſſion, le beau Chant, la variété, le rapprochement de l'Harmonie, obligent ſouvent le Compoſiteur de changer cet ordre en renverſant les Accords, & par conſéquent la diſpoſition des Parties.

Comme trois choſes peuvent être ordonnées en ſix manières, & quatre choſes en vingt-quatre manières, il ſemble d'abord qu'un Accord parfait devroit être ſuſceptible de ſix *Renverſemens*, & un Accord diſſonnant de vingt-quatre; puiſque celui-ci eſt compoſé de quatre Sons, l'autre de trois, & que le *Renverſement* ne conſiſte qu'en des tranſpoſitions d'Octaves. Mais il faut obſerver que dans l'Harmonie on ne compte point pour des *Renverſemens* toutes les diſpoſitions différentes des Sons ſupérieurs, tant que le même Son demeure au grave. Ainſi ces deux ordres de l'Accord parfait *ut mi ſol*, & *ut ſol mi*, ne ſont pris que pour un même *Renverſement*, & ne portent qu'un même nom ; ce qui réduit à trois tous les *Renverſemens* de l'Accord parfait, & à quatre tous ceux de l'Accord diſſonnant ; c'eſt-à-dire, à autant de *Renverſemens* qu'il entre de différens Sons dans l'Accord : car les Répliques des mêmes Sons ne ſont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la Baſſe-fondamentale ſe fait entendre dans la Partie la plus grave, ou, ſi la Baſſe-fondamentale eſt retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel eſt gardé dans les Accords, l'Harmonie eſt directe.

Dès que cet ordre eſt changé, ou que les Sons fondamentaux, ſans être au grave, ſe font entendre dans quelque autre Partie, l'Harmonie eſt *renverſée*. *Renverſement* de l'accord, quand le Son fondamental eſt tranſpoſé; *Renverſement* de l'Harmonie, quand le Deſſus ou quelque autre Partie marche comme devroit faire la Baſſe.

Partout où un Accord direct ſera bien placé, ſes *Renverſemens* ſeront bien placés auſſi, quant à l'Harmonie; car c'eſt toujours la même ſucceſſion fondamentale. Ainſi à chaque Note de Baſſe-fondamentale, on eſt maître de diſpoſer l'Accord à ſa volonté, & par conſéquent de faire à tout moment des *Renverſemens* différens; pourvu qu'on ne change point la ſucceſſion regulière & fondamentale, que les Diſſonnances ſoient toujours préparées & ſauvées par les Parties qui les font entendre, que la Note ſenſible monte toujours, & qu'on évite les fauſſes Relations trop dures dans une même Partie. Voilà la Clef de ces différences myſtérieuſes que mettent les Compoſiteurs entre les Accords où le Deſſus ſyncope, & ceux où la Baſſe doit ſyncoper; comme, par exemple, entre la Neuvième & la ſeconde: c'eſt que dans les premiers l'Accord eſt direct & la diſſonnance dans le Deſſus; dans les autres l'Accord eſt *renverſé*, & la Diſſonnance eſt à la Baſſe.

A l'égard des Accords par ſuppoſition, il faut plus de précautions pour les *Renverſer*. Comme le Son qu'on ajoûte à la Baſſe eſt entièrement étranger à l'Harmonie, ſouvent il n'y eſt ſouffert qu'à cauſe de ſon grand éloignement des autres Sons, qui rend la Diſſonnance moins dure. Que ſi ce Son ajouté vient à être tranſpoſé dans les Parties ſupérieures, comme il l'eſt quelquefois; ſi cette tranſpoſition n'eſt faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très-mauvais effet, & jamais cela ne ſauroit ſe pratiquer heureuſement ſans retrancher quelque autre Son de l'Accord. Voyez au mot *Accord* les cas & le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *renverſement* ne dépend que de l'étude & de l'art: le choix eſt autre choſe; il faut de l'oreille & du goût; il y faut l'expérience des effets divers, & quoique le choix du *renverſement* ſoit indifférent pour le fond de l'Harmonie, il ne l'eſt pas pour l'effet & l'expreſſion. Il eſt certain que la Baſſe-fondamentale eſt

faite pour soutenir l'Harmonie & regner au-dessous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre & qu'on *renverse* l'Harmonie, on doit avoir de bonnes raisons pour cela ; sans quoi, l'on tombera dans le défaut de nos Musiques récentes, où les Dessus chantent quelquefois comme des Basses, & les Basses toujours comme des Dessus, où tous est confus, *renversé*, mal ordonné, sans autre raison que de pervertir l'ordre établi & de gâter l'Harmonie.

Sur l'Orgue & le Clavecin les divers *Renversemens* d'un Accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent *Faces*. (Voyez FACE.)

RENVOI. *s. m.* Signe figuré volonté, placé communément au-dessus de la Portée, lequel correspondant à un autre signe semblable, marque qu'il faut, d'où est le second, retourner où est le premier, & de-là suivre jusqu'à ce qu'on trouve le Point final. (Voyez POINT.)

RÉPERCUSSION. *s. f.* Répétition fréquente des mêmes Sons. C'est ce qui arrive dans toute Modulation bien déterminée, où les Cordes essentielles du Mode, celles qui composent la Triade harmonique, doivent être rebattues plus souvent qu'aucune des autres. Entre les trois Cordes de cette Triade, les deux extrêmes, c'est-à-dire, la Finale & la Dominante, qui sont proprement la Répercussion du Ton, doivent être plus souvent rebattues que celle du milieu qui n'est que la Répercussion du Mode. (Voyez TON & MODE.)

RÉPÉTITION. *s. f.* Essai que l'on fait en particulier d'une Pièce de Musique que l'on veut exécuter en public. Les *répétitions* sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les Acteurs puissent prévoir leurs Parties, pour qu'ils se concertent & s'accordent bien ensemble, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage, & rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer. Les *Répétitions* servent au Compositeur même pour juger de l'effet de sa Pièce, & faire les changemens dont elle peut avoir besoin.

RÉPLIQUE. *s. f.* Ce terme en Musique signifie la même chose qu'*Octave*. (Voyez OCTAVE.) Quelquefois en composition l'on appelle aussi *Réplique* l'Unisson de la même Note dans deux Parties différentes. Il y a nécessairement

des *Répliques* à chaque Accord dans toute Musique à plus de quatre Parties. (Voyez UNISSON.)

RÉPONS. *s. m.* Espèce d'Antienne redoublée qu'on chante dans l'Eglise Romaine après les leçons de Matines ou les Capitules, & qui finit en manière de Rondeau par une Reprise appellée *Réclame*.

Le Chant du *Répons* doit être plus orné que celui d'une Antienne ordinaire, sans sortir pourtant d'une Mélodie mâle & grave, ni de celle qu'exige le Mode qu'on a choisi. Il n'est cependant pas nécessaire que le Verset d'un *Répons* se termine par la Note finale du Mode; il suffit que cette Finale termine le *Répons* même.

RÉPONSE. *s. f.* C'est, dans une Fugue, la rentrée du sujet par une autre Partie, après que la première l'a fait entendre; mais c'est sur-tout dans une Contre-Fugue, la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre. (Voyez FUGUE, CONTRE-FUGUE.)

REPOS. *s. m.* C'est la terminaison de la phrase, sur laquelle terminaison le Chant se repose plus ou moins parfaitement. Le *Repos* ne peut s'établir que par une Cadence pleine : si la Cadence est évitée, il ne peut y avoir de vrai *Repos*; car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une Dissonnance. On voit par-là qu'il y a précisément autant d'espèces de *repos* que de sortes de Cadences pleines; (Voyez CADENCE.) & ces différens *repos* produisent dans la Musique l'effet de la ponctuation dans le discours.

Quelques-uns confondent mal-à-propos les *repos* avec les Silences, quoique ces choses soient fort différentes. (Voyez SILENCE.)

REPRISE. *s. f.* Toute Partie d'un Air, laquelle se répète deux fois, sans être écrite deux fois, s'appelle *reprise*. C'est en ce sens qu'on dit que la première *Reprise* d'une Ouverture est grave, & la seconde gaie. Quelquefois aussi l'on n'entend par *reprise* que la seconde Partie d'un Air. On dit ainsi que la *reprise* du joli Menuet de Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin *reprise* est encore chacune des Parties d'un Rondeau qui souvent en a trois, & quelquefois davantage, dont on ne répete que la première.

Dans la Note on appelle *reprise* un signe qui marque que l'on doit répéter la Partie de l'Air qui le précède; ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce sens on distingue

deux *reprises*, la grande & la petite. La grande *reprise* se figure à l'Italienne par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la Françoise par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traversent toute la Portée, & entre lesquelles on insère un point dans chaque espace: mais cette seconde manière s'abolit peu-à-peu; car ne pouvant imiter tout-à-fait la Musique Italienne, nous en prenons du moins les mots & les signes; comme ces jeunes gens qui croient prendre le style de M. de Voltaire en suivant son orthographe.

Cette *reprise*, ainsi ponctuée à droite & à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la Partie qui précède que celle qui suit; c'est pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des Passe-pieds, Menuets, Gavottes, &c.

Lorsque la *reprise* a seulement des points à sa gauche; c'est pour la répétition de ce qui précède, & lorsqu'elle a des points à sa droite, c'est pour la répétition de ce qui suit. Il seroit du moins à souhaiter que cette convention, adoptée par quelques-uns, fût tout-à-fait établie; car elle me paroît fort commode. Voyez (*Pl.* L. *Fig.* 8.) la figure de ces différentes *Reprises*.

La petite *reprise* est, lorsqu'après une grande *reprise* on recommence encore quelques-unes des dernieres Mesures avant de finir. Il n'y a point de signes particuliers pour la petite *reprise*, mais on se sert ordinairement de quelque signe de Renvoi figuré au-dessus de la Portée. (Voyez Renvoi.)

Il faut observer que ceux qui notent correctement ont toujours soin que la dernière Note d'une *reprise* se rapporte exactement, pour la Mesure, & à celle qui commence la même *reprise*, & à celle qui commence la *reprise* qui suit, quand il y en a une. Que si le rapport de ces Notes ne remplit pas exactement la Mesure, après la Note qui termine une *reprise*, on ajoûte deux ou trois Notes de ce qui doit être recommencé, jusqu'à ce qu'on ait suffisamment indiqué comment il faut remplir la Mesure. Or, comme à la fin d'une première Partie on a premièrement la première Partie à reprendre, puis la seconde Partie à commencer, & que cela ne se fait pas toujours dans des

Tems ou parties de Tems semblables; on est souvent obligé de noter deux fois la finale de la première *reprise*, l'une avant le signe de *reprise* avec les premières Notes de la première Partie; l'autre après le même signe pour commencer la seconde Partie. Alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette première finale jusqu'à sa répétition, pour marquer qu'à la seconde fois il faut passer, comme nul, tout ce qui est compris sous le demi-cercle. Il m'est impossible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la figure 9 de la Planche L suffira pour la faire entendre parfaitement.

RÉSONNANCE. *s. f.* Prolongement ou réflexion du Son, soit par les vibrations continuées des Cordes d'un Instrument, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un Instrument à vent. (Voyez SON, MUSIQUE, INSTRUMENT.)

Les voûtes elliptiques & paraboliques résonnent, c'est-à-dire, réfléchissent le Son. (Voyez ÉCHO.)

Selon M. Dodart, le nez, la bouche, ni ses parties, comme le palais, la langue, les dents, les lèvres, ne contribuent en rien au Ton de la Voix: mais leur effet est bien grand pour la *résonnance*. (Voyez VOIX.) Un exemple bien sensible de cela se tire d'un Instrument d'acier appellé Trompe de Bearn ou Guimbarde; lequel, si on le tient avec les doigts & qu'on frappe sur la languette, ne rendra aucun Son; mais si le tenant entre les dents on frappe de même, il rendra un Son qu'on varie en serrant plus ou moins, & qu'on entend d'assez loin, surtout dans le bas.

Dans les Instrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Violon, le Violoncelle, le Son vient uniquement de la Corde; mais la *Résonnance* dépend de la caisse de l'Instrument.

RESSERRER L'HARMONIE. C'est rapprocher les Parties les unes des autres dans les moindres Intervalles qu'il est possible. Ainsi pour resserrer cet Accord *ut sol mi*, qui comprend une Dixième, il faut renverser ainsi *ut mi sol*, & alors il ne comprend qu'une Quinte. (Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.)

RESTER. *v. n. Rester* sur une syllabe, c'est la prolonger plus que n'exige la Prosodie, comme on fait sous les Roulades; & *Rester* sur une Note, c'est y faire une Te-

nue, ou la prolonger jusqu'à ce que le sentiment de la Mesure soit oublié.

RHYTHME. *s. m.* C'est, dans sa définition la plus générale, la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'est, en Musique, la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la brièveté des tems.

Aristide Quintilien divise le *rhythme* en trois espèces; savoir, le *rhythme* des corps immobiles, lequel résulte de la juste proportion de leurs Parties, comme dans une statue bien faite; le *rhythme* du Mouvement local, comme dans la Danse, la démarche bien composée, les attitudes des Pantomimes; & le *rhythme* des Mouvemens de la Voix ou de la durée relative des Sons, dans une telle proportion, que, soit qu'on frappe toujours la même Corde, soit qu'on varie les Sons du grave à l'aigu, l'on fasse toujours résulter de leur succession des effets agréables par la durée & la quantité. Cette dernière espèce de *rhythme* est la seule dont j'ai à parler ici.

Le *rhythme* appliqué à la Voix peut encore s'entendre de la parole ou du Chant. Dans le premier sens, c'est du *rhythme* que naissent le nombre & l'Harmonie dans l'éloquence; la Mesure & la cadence dans la Poésie: dans le second, le *rhythme* s'applique proprement à la valeur des Notes, & s'appelle aujourd'hui *Mesure*. (Voyez MESURE.) C'est encore à cette seconde acception que doit se borner ce que j'ai à dire ici sur le *rhythme* des Anciens.

Comme les syllabes de la Langue Grecque avoient une quantité & des valeurs plus sensibles, plus déterminées que celles de notre Langue, & que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces syllabes, longues ou brèves, différemment combinées, le *rhythme* du Chant suivoit régulièrement la marche de ces pieds, & n'en étoit proprement que l'expression. Il se divisoit, ainsi qu'eux, en deux Tems, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois Genres, même quatre & plus, selon les divers rapports de ces Tems. Ces Genres étoient l'*Egal*, qu'ils appelloient aussi Dactylique, ou le *rhythme* étoit divisé en deux Tems égaux; le *Double*, Trochaïque ou ïambique, dans lequel la durée de l'un des deux Tems étoit double de celle de l'autre; le

Sesquialtère, qu'ils appelloient aussi *Péonique*, dont la durée de l'un des deux Tems étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2; & enfin l'*Epitrite*, moins usité, où le rapport des deux Tems étoit 3 à 4.

Les Tems de ces *Rhythmes* étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes ou de Notes longues ou brèves, selon le Mouvement; & dans ce sens, un Tems pouvoit recevoir jusqu'à huit degrés différens de Mouvement par le nombre des syllabes qui le composoient: mais les deux Tems conservoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le Genre du *Rhythme*.

Outre cela, le Mouvement & la marche des syllabes, & par conséquent des Tems & du *Rhythme* qui en résultoit, étoit susceptible d'accélération & de ralentissement, à la volonté du Poète, selon l'expression des paroles & le caractère des passions qu'il falloit exprimer. Ainsi de ces deux moyens combinés naissoient des foules de modifications possibles dans le mouvement d'un même *Rhythme*; qui n'avoient d'autres bornes que celles au-deçà ou audelà lesquelles l'oreille n'est plus à portée d'appercevoir les proportions.

Le *Rhythme*, par rapport aux pieds qui entroient dans la Poésie, se partageoit en trois autres Genres. Le *Simple*, qui n'admettoit qu'une sorte de pieds; le *Composé*, qui résultoit de deux ou plusieurs espèces de pieds; & le *Mixte*, qui pouvoit se résoudre en deux ou plusieurs *Rhythmes*, égaux ou inégaux, selon les diverses combinaisons dont il étoit susceptible.

Une autre source de variété dans le *Rhythme* étoit la différence des marches ou successions de ce même *Rhythme*, selon l'entrelacement des différens vers. Le *Rhythme* pouvoit être toujours uniforme; c'est-à-dire, se battre à deux Tems toujours égaux, comme dans les vers Héxamètres, Pantamètre, Adoniens, Anapestiques, &c. ou toujours inégaux, comme dans les vers purs Iambiques: ou diversifié, c'est-à-dire, Mêlé de pieds égaux & d'inégaux, comme dans les Scazons, les Choriambiques, &c. Mais dans tous ces cas les *Rythmes* même semblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en vitesse selon la nature des pieds. Ainsi de deux *Rhythmes* de même Genre,

Genre, résultans l'un de deux Spondées, l'autre de deux Pyrriques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les silences se trouvoient aussi dans le *rhythme* ancien; non pas, à la vérité, comme les nôtres pour faire taire seulement quelqu'une des Parties, ou pour donner certains caractères au Chant: mais seulement pour remplir la mesure de ces vers appellés Catalectiques, qui manquoient d'une syllabe: ainsi le silence ne pouvoit jamais se trouver qu'à la fin du vers pour suppléer à cette syllabe.

A l'égard des Tenues, ils les connoissoient sans doute, puisqu'ils avoient un mot pour les exprimer. La pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *rhythme*, qui n'étoit que l'expression de la Mesure & de l'Harmonie des vers. Il ne paroit pas non plus qu'ils pratiquassent les Roulades, les Syncopes, ni les Points, à moins que les Instrumens ne fissent quelque chose de semblable en accompagnant la Voix; de quoi nous n'avons nul indice.

Vossius dans son Livre *de Poëmatum cantu, & viribus rhythmi*, releve beaucoup le *rhythme* ancien, & il lui attribue toute la force de l'ancienne Musique. Il dit qu'un *rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne représente aucune image des choses, ne peut avoir aucun effet, & que les anciens nombres poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons. Il ajoûte que le langage & la Poésie modernes sont peu propres pour la Musique, & que nous n'aurons jamais de bonne Musique vocale jusqu'à ce que nous fassions des vers favorables pour le Chant; c'est-à-dire, jusqu'à ce que nous réformions notre langage, & que nous lui donnions, à l'exemple des Anciens, la quantité & les Pieds mesurés, en proscrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, sont précisément comme s'ils n'avoient qu'un seul Pied: de sorte que nous n'avons dans notre Poésie aucun *Rhythme* véritable, & qu'en fabriquant nos vers nous ne pensons qu'à y faire entrer un certain nombre de syllabes, sans presque nous embarrasser de quelle nature elles sont. Ce n'est sûrement pas là de l'étoffe pour la Musique.

Le *rhythme* est une partie essentielle de la Musique,

& ſurtout de l'imitative. Sans lui la Mélodie n'eſt rien, & par lui-même il eſt quelque choſe, comme on le ſent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impreſſion que font ſur nous la Meſure & la Cadence ? Quel eſt le principe par lequel ces retours tantôt égaux & tantôt variés affectent nos ames, & peuvent y porter le ſentiment des paſſions ? Demandez-le au Métaphyſicien. Tout ce que nous pouvons dire ici eſt que, comme la Mélodie tire ſon caractère des accens de la Langue, le *Rhythme* tire le ſien du caractère de la Proſodie, & alors il agit comme image de la parole ; à quoi nous ajoûterons que certaines paſſions ont dans la nature un caractère rhythmique auſſi bien qu'un caractère mélodieux, abſolu & indépendant de la Langue ; comme la triſteſſe, que marche par Tems égaux & lents, de même que par Tons remiſſes & bas ; la joie par Tems ſautillans & vîtes, de même que par Tons aigus & intenſes : d'où je préſume qu'on pourroit obſerver dans toutes les autres paſſions un caractère propre, mais plus difficile à ſaiſir, à cauſe que la plûpart de ces autres paſſions étant compoſées, participent, plus ou moins, tant des précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE. *ſ. f.* Partie de l'art muſicale qui enſeignoit à pratiquer les règles du Mouvement & du *Rhythme*, ſelon les loix de la Rhythmopée.

La *Rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, conſiſtoit à ſavoir choiſir, entre les trois Modes établis par la Rhythmopée, le plus propre au caractère dont il s'agiſſoit, à connoître & poſſéder à fond toutes les ſortes de Rhythmes, à diſcerner & employer les plus convenables en chaque occaſion, à les entrelacer de la manière à la fois la plus expreſſive & la plus agréable, & enfin à diſtinguer l'*Arſis* & la *Theſis*, par la marche la plus ſenſicle & la mieux Cadencée.

RHYTHMOPÉE. Ῥυθμοποιΐα. *ſ. f.* Partie de la Science Muſicale qui preſcrivoit à l'Art Rhythmique les loix du Rhythme & de tout ce qui lui appartient. (Voyez Rhythme. (La *Rhythmopée* étoit à la Rhythmique, ce qu'étoit la Mélopée à la Mélodie.

La *Rhythmopée* avoit pour objet le Mouvement ou le Tems, dont elle marquoit la meſure, les diviſions, l'ordre & le mélange, ſoit pour émouvoir les paſſions, ſoit

pour les changer, soit pour les calmer. Elle renfermoit aussi la science des Mouvemens muets, appellés *Orchesis*, & en général de tous les Mouvemens réguliers. Mais elle se rapportoit principalement à la Poésie ; parce qu'alors la Poésie régloit seule les Mouvemens de la Musique, & qu'il n'y avoit point de Musique purement instrumentale, qui eût un Rhythme indépendant.

On sait que la *Rhythmopée* se partageoit en trois Modes ou Tropes principaux, l'un bas & serré, un autre élevé & grand, & le moyen paisible & tranquille ; mais du reste les Anciens ne nous ont laissé que des préceptes fort généraux sur cette partie de leur Musique, & ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le Chant.

RIGAUDON. *s. m.* Sorte de Danse dont l'Air se bat à deux Tems, d'un Mouvement gai, & se divise ordinairement en deux Reprises phrasées de quatre en quatre Mesures, & commençant par la dernière Note du second Tems.

On trouve *rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie ; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai ouï dire à un Maître à Danser, que le nom de cette Danse venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appelloit *rigaud*.

RIPPIENO. *s. m.* Mot Italien qui se trouve assez fréquemment dans les Musiques d'Église, & qui équivaut au mot *Chœur* ou *Tous*.

RITOURNELLE. *s. f.* Trait de Symphonie qui s'emploie en manière de Prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant ; ou à la fin, pour imiter & assurer la fin du même Chant ; ou dans le milieu, pour reposer la Voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la Pièce.

Dans les Recueils ou Partitions de vieille Musique Italienne, les *ritournelles* sont souvent désignées par les mots *si suona*, qui signifient que l'Instrument qui accompagne doit répéter ce que la Voix a chanté.

Ritournelle, vient de l'Italien *ritornello*, & signifie *petit retour*. Aujourd'hui que la Symphonie a pris un caractère plus brillant, & presque indépendant de la vo-

cale, on ne s'en tient plus guère à de simples répétitions; aussi le mot *ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE. *s. m.* Le papier séparé qui contient la Musique que doit exécuter un Concertant, & qui s'appelle *Partie* dans un Concert, s'appelle *Rolle* à l'Opéra. Ainsi l'on doit distribuer une *Partie* à chaque Musicien, & un *rolle* à chaque Acteur.

ROMANCE. *s. f.* Air sur lequel on chante un petit Poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse & souvent tragique. Comme la *romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, & d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la Chanter. Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoûte quelque chose à l'effet des précédens, l'intérêt augmente insensiblement, & quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'Instrument affoiblit cette impression. Il ne faut, pour le Chant de la *romance*, qu'une Voix juste, nette, qui prononce bien, & qui chante simplement.

ROMANESQUE. *s. f.* Air à danser. (Voyez GAILLARDE.)

RONDE. *adj. pris subst.* Note blanche & ronde, sans queue, laquelle vaut une Mesure entière à quatre Tems, c'est-à-dire deux Blanches ou quatre Noires. La *Ronde* est de toutes les Notes restées en usage celle qui a le plus de valeur. Autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appelloit semi-Brève. (Voyez SEMI-BREVE, & VALEUR DES NOTES.)

RONDE DE TABLE. Sorte de Chanson à boire, & pour l'ordinaire mêlée de galanterie, composée de divers

couplets qu'on chante à table chacun à ſon tour, & ſur leſquels tous les Convives font Chorus en reprenant le Refrain.

RONDEAU. *ſ. m.* Sorte d'Air à deux ou pluſieurs Repriſes, & dont la forme eſt telle qu'après avoir fini la ſeconde Repriſe on reprend la première, & ainſi de ſuite, revenant toujours & finiſſant par cette même première Repriſe par laquelle on a commencé. Pour cela, on doit tellement conduire la Modulation, que la fin de la première Repriſe convienne au commencement de toutes les autres; & que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première.

Les grands Airs Italiens & toutes nos Ariettes ſont en *Rondeau*, de même que la plus grande partie des Pièces de Clavecin Françoiſes.

Les routines ſont des magaſins de contre-ſens pour ceux qui les ſuivent ſans réflexion. Telle eſt pour les Muſiciens celle des *Rondeaux*. Il faut bien du diſcernement pour faire un choix de paroles qui leur ſoient propres. Il eſt ridicule de mettre en *Rondeau* une penſée complette, diviſée en deux membres, en reprenant la première inciſe & finiſſant par-là. Il eſt ridicule de mettre en *rondeau* une comparaiſon dont l'application ne ſe fait que dans le ſecond membre, en reprenant le premier & finiſſant par-là. Enfin il eſt ridicule de mettre en *Rondeau* une penſée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle; en ſorte qu'oubliant derechef l'exception qui ſe rapporte à lui, il finiſſe en reprenant la penſée générale.

Mais toutes les fois qu'un ſentiment exprimé dans le premier membre, amene une réflexion qui le renforce & l'appuie dans le ſecond: toutes les fois qu'une deſcription de l'état de celui qui parle, empliſſant le premier membre, éclaircit une comparaiſon dans le ſecond; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient ſa preuve & ſa confirmation dans le ſecond; toutes les fois enfin, que le premier membre contient la propoſition de faire une choſe, & le ſecond la raiſon de la propoſition dans ces divers cas & dans les ſemblables le *Rondeau* eſt toujours bien placé.

ROULADE. *ſ. f.* Paſſage, dans le Chant, de pluſieurs Notes ſur une même ſyllabe.

La *Roulade* n'eſt qu'une imitation de la Mélodie inſtrumentale dans les occaſions où, ſoit pour les graces du Chant, ſoit pour la vérité de l'image, ſoit pour la force de l'expreſſion, il eſt à propos de ſuſpendre le diſcours & de prolonger la Mélodie : mais il faut, de plus, que la ſyllabe ſoit longue, que la voix en ſoit éclatante & propre à laiſſer au goſier la facilité d'entonner nettement & légerement les Notes de la *roulade* ſans fatiguer l'organe du Chanteur, ni, par conſéquent, l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire ſortir la voix, ſont les *a*; enſuite les *o* les *è* ouverts : l'*i* & l'*u* ſont peu ſonores; encore moins les diphthongues. Quant aux voyelles nazales, on n'y doit jamais faire de *Roulades*. La Langue Italienne pleine d'*o* & d'*a* eſt beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'eſt la Françoiſe; auſſi les Muſiciens Italiens ne les épargnent-ils pas. Au contraire, les François, obligés de compoſer preſque toute leur Muſique ſyllabique, à cauſe des voyelles peu favorables, ſont contraints de donner aux Notes une marche lente & poſée, ou de faire heurter les conſonnes en faiſant courir les ſyllabes, ce qui rend néceſſairement le Chant languiſſant ou dur. Je ne vois pas comment la Muſique Françoiſe pourroit jamais ſurmonter cet inconvénient.

C'eſt un préjugé populaire de penſer qu'une *Roulade* ſoit toujours hors de place dans un Chant triſte & pathétique. Au contraire, quand le cœur en le plus vivement ému, la voix trouve plus aiſément des Accens, que l'eſprit ne peut trouver des paroles, & de-là vient l'uſage des Interjections dans toutes les Langues. (Voyez NEUME.) Ce n'eſt pas une moindre erreur de croire qu'une *Roulade* eſt toujours bien placée ſur une ſyllabe ou dans un mot qui la comporte, ſans conſidérer ſi la ſituation du Chanteur, ſi le ſentiment qu'il doit éprouver la comporte auſſi.

La *Roulade* eſt une invention de la muſique moderne. Il ne paroît pas que les Anciens en aient fait aucun uſage, ni jamais battu plus de deux Notes ſur la même ſyllabe. Cette différence eſt un effet de celle de deux Muſiques, dont l'une étoit aſſervie à la Languo, dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT. *ſ. m.* (Voyez ROULADE.)



S.

S. Cette lettre écrite seule dans la Partie récitante d'un Concerto signifie *Solo*; & alors elle est alternative avec le T, qu'il signifie *Tutti*.

SARABANDE. *s. f.* Air d'une Danse grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, & se dansoit autrefois avec des Castagnettes. Cette Danse n'est plus en usage, si ce n'est dans quelques vieux Opéra François. L'Air de la Sarabande est à trois Tems lents.

SAUT. *s. m.* Tout passage d'un Son à un autre par Degrés disjoints est un *Saut*. Il y a *saut régulier* qui se fait toujours sur un Intervalle consonnant, & *saut irrégulier*, qui se fait sur un Intervalle dissonnant. Cette distinction vient de ce que toutes les Dissonnances, excepté la Seconde qui n'est pas un *saut*, sont plus difficiles à entonner que les Consonnances. Observation nécessaire dans la Mélodie pour composer des Chants faciles & agréables.

SAUTER. *v. n.* On fait *sauter* le Ton, lorsque donnant trop de vent dans une Flûte, ou dans un tuyau d'un Instrument à vent, on force l'air à se diviser & à faire résonner, au lieu du Ton plein de la Flûte ou du tuyau, quelqu'un seulement de ses Harmoniques. Quand le *saut* est d'une Octave entière, cela s'appelle *Octavier*. (Voyez OCTAVIER.) Il est clair que pour varier les Sons de la Trompette & du Cor de chasse, il faut nécessairement *sauter*, & ce n'est encore qu'en *sautant* qu'on fait des Octaves sur la Flûte.

SAUVER. *v. n.* *Sauver* une Dissonnance, c'est la résoudre, selon les règles, sur une Consonnance de l'Accord suivant. Il y a sur cela une marche prescrite, & à la Basse-fondamentale de l'Accord dissonnant, & à la Partie qui forme la Dissonnance.

Il n'y a aucune manière de *sauver* qui ne dérive d'un Acte de Cadence: c'est donc par l'espèce de la Cadence qu'on veut faire, qu'est déterminé le Mouvement de la Basse-fondamentale. (Voyez CADENCE.) A l'égard de la Partie qui forme la Dissonnance, elle ne doit, ni rester

en place, ni marcher par Degrés disjoints; mais elle doit monter ou descendre diatoniquement selon la nature de la Dissonnance. Les Maîtres disent que les Dissonnances majeures doivent monter, & les mineures descendre; ce qui n'est pas sans exception, puisque dans certaines Cordes d'Harmonie, une Septième, bien que majeure, ne doit pas monter, mais descendre, si ce n'est dans l'Accord appellé, fort incorrectement, Accord de Septième superflue. Il vaut donc mieux dire que la Septième, & toute Dissonnance qui en dérive, doit descendre; & que la Sixte ajoûtée, & toute Dissonnance qui en dérive, doit monter. C'est-là une règle vraiment générale & sans aucune exception. Il en est de même de la loi de *sauver* la Dissonnance. Il y a des Dissonnances qu'on peut préparer; mais il n'y en a aucune qu'on ne doive *sauver*.

A l'égard de la Note sensible appellée improprement Dissonnance majeure, si elle doit monter, c'est moins par la règle de *sauver* la Dissonnance, que par celle de la marche diatonique, & de préférer le plus court chemin; & en effet il y a des cas, comme celui de la Cadence interrompue, où cette Note sensible ne monte point.

Dans les Accords par supposition, un même Accord fournit souvent deux Dissonnances, comme la Septième & la Neuvième, la Neuvième & la Quarte, &c. Alors ces Dissonnances ont dû se préparer & doivent se *sauver* toutes deux: c'est qu'il faut avoir égard à tout ce qui dissonne, non-seulement sur la Basse-fondamentale, mais aussi sur la Basse-continue.

SCÈNE. *s. f.* On distingue en Musique lyrique la *scène*, du Monologue, en ce qu'il n'y a qu'un seul Acteur dans le Monologue, & qu'il y a dans la *scène* au moins deux Interlocuteurs. Par conséquent dans le Monologue le caractère du Chant doit être un, du moins quant à la personne; mais dans les *scènes* le Chant doit avoir autant de caractères différens qu'il y a d'Interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même tymbre, & communément le même style, dans toutes les choses qu'il dit; chaque Acteur, dans les diverses passions qu'il exprime, doit toujours garder un caractère qui lui soit propre & qui le distingue d'un autre Acteur. La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que

celle d'un jeune homme, la colère d'une femme a d'autres Accens que celle d'un guerrier; un barbare ne dira point *je vous aime* comme un galant de profession. Il faut donc rendre dans les *scènes*, non-seulement le caractère de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler. Ce caractère s'indique en partie par la sorte de voix qu'on approprie à chaque rolle; car le tour de Chant d'une Haute-Contre est différent de celui d'une Basse-Taille, on met plus de gravité dans les chants des Bas-Dessus, & plus de légèreté dans ceux des Voix plus aiguës. Mais outre ces différences, l'habile Compositeur en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages; en sorte qu'on connoîtra bien-tôt à l'Accent particulier du Récitatif & du Chant, si c'est Mandane ou Émire, si c'est Olinte ou Alceste qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui sentent & marquent ces différences; mais je dis cependant que ce n'est qu'en les observant, & d'autres semblables, qu'on parvient à produire l'illusion.

SCHISMA. *s. m.* Petit Intervalle qui vaut la moitié du Comma, & dont, par conséquent, la raison est sourde, puisque, pour l'exprimer en nombres, il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 & 81.

SCHOENION. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

SCHOLIE ou SCOLIE. *s. f.* Sorte de Chansons chez les anciens Grecs, dont les caractères étoient extrêmement diversifiés selon les sujets & les personnes. (Voyez CHANSON.)

SECONDE. *adj. pris substantiv.* Intervalle d'un Degré conjoint. Ainsi les marches diatoniques se font toutes sur les Intervalles de *seconde.*

Il y aquatre sortes de *secondes*. La première, appellée *seconde diminuée*, se fait sur un Ton majeur, dont la Note inférieure est rapprochée par un Dièse, & la supérieure par un Bémol. Tel est, par exemple, l'Intervalle du *re* Bémol à l'*ut* Dièse. Le rapport de cette *seconde* est de 375 à 384. Mais elle n'est d'aucun usage, si ce n'est dans le Genre Enharmonique; encore l'Intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du Tempérament. A l'égard de l'Intervalle d'une Note à

son Dièse, que Brossart appelle *seconde diminuée*, ce n'est pas une *seconde*; c'est un Unisson altéré.

La deuxième, qu'on appelle *seconde mineure*, est constituée par le *semi-Ton* majeur, comme du *si* à *ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport est de 15 à 16.

La troisième est la *seconde majeure*, laquelle forme l'Intervalle d'un *Ton*. Comme ce *Ton* peut être majeur ou mineur, le rapport de cette seconde est de 8 à 9 dans le premier cas, & de 9 à 10 dans le second : mais cette différence s'évanouit dans notre Musique.

Enfin la quatrième est la *seconde superflue*, composée d'un *Ton* majeur & d'un *semi-Ton* mineur, comme du *fa* au *sol* Dièse : son rapport est de 64 à 75.

Il y a dans l'Harmonie deux Accords qui portent le nom de *seconde*. Le premier s'appelle simplement Accord de *Seconde* : c'est un Accord de Septième renversé dont la Dissonnance est à la Basse; d'où il s'en-suit bien clairement qu'il faut que la Basse syncope pour la préparer. (Voyez Préparer.) Quand l'Accord de Septième est dominant; c'est-à-dire, quand la Tierce est majeure, l'Accord de *seconde* s'appelle Accord de Triton, & la syncope n'est pas nécessaire, parce que la Préparation ne l'est pas.

L'autre s'appelle Accord de *seconde-superflue*; c'est un Accord renversé de celui de Septième diminuée, dont la Septième elle-même est portée à la Basse. Cet Accord est également bon avec ou sans syncope. (Voyez Syncope.)

SEMI. Mot emprunté du Latin & qui signifie *Demi*. On s'en sert en Musique au lieu du *Hémi* des Grecs pour composer très-barbarement plusieurs mots techniques, moitié Grecs & moitié Latins.

Ce mot, au-devant du nom Grec de quelque Intervalle que ce soit, signifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet Intervalle; mais seulement d'un *semi-Ton* mineur. Ainsi *semi-Diton* est la Tierce mineure, *semi-Diapente* est la Fausse-Quinte, *semi-Diatessaron* la Quarte diminuée, &c.

SEMI-BRÈVE. *s. f.* C'est, dans nos anciennes Musiques une valeur de Note ou une Mesure de tems qui comprend l'espace de deux Minimes ou Blanches; c'est-à-dire, la moitié d'une Brève. La *semi-Brève* s'appelle

maintenant Ronde, parce qu'elle a cette figure : mais autrefois elle étoit en lozange.

Anciennement la *Semi-Brève* se divisoit en majeure & mineure. La majeure vaut deux tiers de la Brève parfaite, & la mineure vaut l'autre tiers de la même Brève : ainsi la *Semi-Brève* majeure en contient deux mineures.

La *Semi-Brève*, avant qu'on eût inventé la Minime, étant la Note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus. Cette indivisibilité, disoit-on, est, en quelque manière, indiquée par sa figure en lozange terminée en haut, en bas & des deux côtés par des Points. Or, Muris prouve, par l'autorité d'Aristote & d'Euclide, que le Point est indivisible ; d'où il conclud que la *Semi-Brève* enfermée entre quatre Points est indivisible comme eux.

SEMI-TON. *s. m.* C'est le moindre de tous les Intervalles admis dans la Musique moderne ; il vaut à-peu-près la moitié d'un *Ton.*

Il y a plusieurs espèces de *semi-Tons.* On en peut distinguer deux dans la pratique. Le *Semi-Ton* majeur & le *Semi-Ton* mineur. Trois autres sont connus dans les calculs harmoniques ; savoir, le *Semi-Ton* maxime, le minime & le moyen.

Le *Semi-Ton* majeur est la différence de la Tierce majeure à la Quarte, comme *mi fa.* Son rapport est de 15 à 16, & il forme le plus petit de tous les Intervalles diatoniques.

Le *Semi-Ton* mineur est la différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure : il se marque sur le même Degré par un Dièse ou par un Bémol. Il ne forme qu'un Intervalle chromatique, & son rapport est de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *Semi-Tons* par la manière de les noter, il n'y en a pourtant aucune sur l'Orgue & le Clavecin, & le même *Semi-Ton* est tantôt majeur & tantôt mineur, tantôt diatonique & tantôt chromatique, selon le Mode où l'on est. Cependant on appelle, dans la pratique, *Semi-Tons* mineurs, ceux qui se marquant par Bémol ou par Dièse, ne changent point le Degré ; & *Semi-Tons* majeurs, ceux qui forment un Intervalle de Seconde.

Quant aux trois autres *Semi-Tons* admis seulement dans la théorie, le *Semi-Ton* maxime est la différence du Ton

majeur au *Semi-ton* mineur, & son rapport est de 25 à 27. Le *Semi-ton* moyen est la différence du *Semi-ton* majeur au *ton* majeur, & son rapport est de 128 à 135. Enfin le *Semi-ton* minime est la différence du *Semi-ton* maxime au *Semi-ton* moyen, & son rapport est de 125 à 128.

De tous ces Intervalles il n'y a que le *Semi-ton* majeur qui, en qualité de Seconde, soit quelquefois admis dans l'Harmonie.

SEMI-TONIQUE. *adj.* Echelle *Semi-tonique* ou *Chromatique*. (Voyez ECHELLE.)

SENSIBILITÉ. *s. f.* Disposition de l'ame qui inspire au Compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'Exécutant la vive expression de ces mêmes idées, & à l'Auditeur la vive impression des beautés & des défauts de la Musique qu'on lui fait entendre. (Voyez GOUT.)

SENSIBLE. *adj. Accord Sensible* est celui qu'on appelle autrement *Accord dominant*. (Voyez ACCORD.) Il se pratique uniquement sur la Dominante du *ton*; de-là lui vient le nom d'*Accord dominant*, & il porte toujours la Note *Sensible* pour Tierce de cette Dominante; d'où lui vient le nom d'*Accord Sensible*. (Voyez ACCORD.) A l'égard de la Note *Sensible*, (voyez NOTE.)

SEPTIEME. *adj. pris subst.* Intervalle dissonnant renversé de la Seconde, & appellé, par les Grecs, *Heptachordon*, parce qu'il est formé de sept sons ou de six Degrés diatoniques. Il y en a de quatre sortes.

La première est la *Septième mineure*, composée de quatre *tons*, trois majeurs & un mineur, & de deux *semi-tons* majeurs, comme de *mi* à *re*; & chromatiquement de dix *semi-tons*, dont six majeurs & quatre mineurs. Son rapport est de 5 à 9.

La deuxième est la *Septième majeure*, composée diatoniquement de cinq *tons*, trois majeurs & deux mineurs, & d'un *semi-ton* majeur; de sorte qu'il ne faut plus qu'un *semi-ton* majeur pour faire une Octave, comme d'*ut* à *si*; & chromatiquement d'onze *semi-tons*, dont six majeurs & cinq mineurs. Son rapport est de 8 à 15.

La troisième, est la *Septième diminuée*: elle est composée de trois *tons*; deux mineurs & un majeur, & de trois *semi-tons* majeurs, comme de l'*ut* Dièse au *si* Bémol. Son rapport est de 75 à 128.

La quatrième, eſt la *Septième ſuperflue.* Elle eſt compoſée de cinq *Tons*, trois mineurs & deux majeurs, un *ſemi-Ton* majeur & un *ſemi-Ton* mineur, comme du *ſi* Bémol au *la* Dièſe; de ſorte qu'il ne lui manque qu'un Comma pour faire une Octave. Son rapport eſt de 81 à 160. Mais cette dernière eſpèce n'eſt point uſitée en Muſique, ſi ce n'eſt dans quelques tranſitions enharmoniques.

Il y a trois Accords *Septième.*

Le premier eſt fondamental, & porte ſimplement le nom de *Septième*: mais quand la Tierce eſt majeure & la *Septième* mineure, il s'appelle Accord Senſible ou Dominant. Il ſe compoſe de la Tierce, de la Quinte & de la *Septième.*

Le ſecond eſt encore fondamental, & s'appelle Accord de *Septième diminuée.* Il eſt compoſé de la Tierce mineure, de la fauſſe-Quinte & de la *Septième diminuée* dont il prend le nom; c'eſt-à-dire, de trois Tierces mineures conſécutives, & c'eſt le ſeul Accord qui ſoit ainſi formé d'Intervalles égaux; il ne ſe fait que ſur la note ſenſible. (Voyez ENHARMONIQUE.)

Le troiſième s'appelle Accord de *Septième ſuperflue.* C'eſt un Accord par ſuppoſition formé par l'Accord dominant, au-deſſous duquel la Baſſe fait entendre la Tonique.

Il y a encore un Accord de *Septième-&-Sixte*, qui n'eſt qu'un renverſement de l'Accord de Neuvième. Il ne ſe pratique guères que dans les Points d'Orgue à cauſe de ſa dureté. (Voyez ACCORD.)

SÉRÉNADE. *ſ. f.* Concert qui ſe donne la nuit ſous les fenêtres de quelqu'un. Il n'eſt ordinairement compoſé que de Muſique Inſtrumentale; quelquefois cependant on y ajoûte des Voix. On appelle auſſi *Sérénades* les Pièces que l'on compoſe ou que l'on exécute dans ces occaſions. La mode des *Sérénades* eſt paſſée depuis longtems, ou ne dure plus que parmi le Peuple, & c'eſt grand dommage. Le ſilence de la nuit, qui bannit toute diſtraction, fait mieux valoir la Muſique & la rend plus délicieuſe.

Ce mot, Italien d'origine, vient ſans doute de *Sereno*, ou du Latin *Serum*, le ſoir. Quand le Concert ſe fait ſur le matin, ou à l'aube du jour, il s'appelle *Aubade.*

SERRÉ. *adj.* Les Intervalles *Serrés* dans les Genres

épais de la Musique Grecque sont le premier & le second de chaque Tétracorde (Voyez) Épais.

SESQUI. Particule souvent employée par nos anciens Musiciens dans la composition des mots servans à exprimer différentes sortes de Mesures.

Ils appelloient donc *Sesqui-altères* les Mesures dont la principale Note valoit une moitié en sus de plus que sa valeur ordinaire; c'est-à-dire, trois des Notes dont elle n'auroit autrement valu que deux ; ce qui avoit lieu dans toutes les Mesures triples, soit dans les majeures, où la Brève même sans Points valoit trois semi-Brèves ; soit dans les mineures, où la semi-Brève valoit trois Minimes, &c.

Ils appelloient encore *sesqui-Octave* le Triple, marqué par ce signe C $\frac{9}{8}$.

Double *sesqui Quarte*, le Triple marqué C $\frac{9}{4}$, & ainsi des autres. *Sesqui Diton* ou *Hémi-Diton*, dans la Musique Grecque, est l'Intervalle d'une Tierce mineure.

SEXTUPLE. *adj.* Nom donné assez improprement aux Mesures à deux Tems, composées de six Notes égales, trois pour chaque Tems. Ces sortes de Mesures ont été appellées encore plus mal à-propos par quelques-uns, *Mesures à six Tems.*

On peut compter cinq espèces de ces Mesures *sextuples* ; c'est-à-dire, autant qu'il y a de différentes valeurs de Notes, depuis celle qui est composée de six Rondes ou semi-Brèves, appellées en France *Triple de six pour un*, & qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, jusqu'à celle appellée *Triple de six pour seize*, composée de six doubles-Croches seulement, & qui se marque ainsi : $\frac{6}{16}$.

La plûpart de ces distinctions sont abolies, & en effet elles sont assez inutiles, puisque toutes ces différentes figures de Notes sont moins des Mesures différentes, que des modifications du Mouvement dans la même espèce de Mesure ; ce qui se marque encore mieux avec un seul mot écrit à la tête de l'Air, qu'avec tout ce fatras de chiffres & de Notes qui ne servent qu'à embrouiller un Art déjà assez difficile en lui-même, (Voyez Double, Triple, Tems, Mesure, valeur des Notes.)

SI. Une des sept syllabes dont on se sert en France pour solfier les Notes. Guy Arétin, en composant sa Gamme,

n'inventa que six de ces syllabes, parce qu'il ne fit que changer en Héxacordes les Tétracordes des Grecs, quoiqu'au fond sa Gamme fût, ainsi que la notre, composée de sept Notes. Il arriva de-là que, pour nommer la septième, il falloit à chaque instant changer les noms des autres & les nommer de diverses manières : embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *Si*, sur la Gamme duquel un Musicien nommé *de Nivers* fit, au commencement du siècle, un ouvrage exprès.

Brossard, & ceux qui l'ont suivi, attribuent l'invention du *Si* à un autre Musicien nommé *Le Maire*, entre le milieu & la fin du dernier siècle : d'autres en font honneur à un certain *Vander Putten*; d'autres remontent jusqu'à Jean de Muris, vers l'an 1330; & le Cardinal Bona dit que dès l'onzième siècle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajoûta une Note aux six de Guy, pour éviter les difficultés des Muances, & faciliter l'étude du Chant.

Mais, sans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte sans doute avec lui, ou sur laquelle Bona, plus récent de cinq siècles, a pu se tromper; il est même aisé de prouver que l'invention du *Si* est de beaucoup postérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de semblable. A l'égard de Vander-Putten, je n'en puis rien dire parce que je ne le connois point. Reste Le Maire, en faveur duquel les voix semblent se réunir. Si l'invention consiste à avoir introduit dans la pratique l'usage de cette syllabe *Si*, je ne vois pas beaucoup de raisons pour lui en disputer l'honneur. Mais si le véritable inventeur est celui qui a vu le premier la nécessité d'une septième syllabe, & qui en a ajouté une en conséquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre : car on trouve en plusieurs endroits des écrits du P. Mersenne la nécessité de cette septième syllabe, pour éviter les Muances, & il témoigne que plusieurs avoient inventé ou mis en pratique cette septième syllabe à-peu-près dans le même tems, & entr'autres Gilles Grand-Jean, Maître Ecrivain de Sens; mais que les uns nommoient cette syllabe *Ci*, d'autres *Di*, d'autres *Ni*, d'autres *si*, d'autres *Za*, &c. Même avant le P. Mersenne, on trouve, dans un ouvrage de Banchiéri, Moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé, *Cartella di Musica*,

l'addition de la même septième syllabe ; il l'appellē *Bi* par Béquarre, *Ba* par Bémol, & il assure que cette addition a été fort approuvée à Rome. De sorte que toute la prétendue invention de Le Maire consiste, tout au plus, à avoir écrit ou prononcé *si*, au lieu d'écrire ou prononcer *Bi* ou *Ba*, *Ni* ou *Di* ; & voilà avec quoi un homme est immortalisé. Du reste, l'usage du *si* n'est connu qu'en France, & malgré ce qu'en dit le Moine Banchiéri, il ne s'est pas même conservé en Italie.

SICILIENNE. *s. f.* Sorte d'Air à danser, dans la Mesure à six-quatre ou six-huit, d'un Mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la Gigue.

SIGNES. *s. m.* Ce sont, en général, tous les divers caractères dont on se sert pour noter la Musique. Mais ce mot s'entend plus particulièrement des Dièses, Bémols, Béquarres, Points, Reprises, Pauses, Guidons & autres petits caractères détachés, qui, sans être de véritables Notes, sont des modifications des Notes & de la manière de les exécuter.

SILENCES. *s. m.* Signes répondans aux diverses valeurs des Notes, lesquels, mis à la place de ces Notes, marquent que tout le tems de leur valeur doit être passé en silence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de Notes différentes, depuis la Maxime jusqu'à la Quadruple-Croche, il n'y a cependant que neuf caractères différens pour les *silences* ; car celui qui doit correspondre à la Maxime a toujours manqué, & pour en exprimer la durée, on double le Bâton de quatre Mesures équivalant à la Longue.

Ces divers *silences* sont donc : 1. Le Bâton de quatre Mesures, qui vaut une Longue : 2. le Bâton de deux Mesures, qui vaut une Brève ou Quarrée : 3. la Pause, qui vaut une semi-Brève ou Ronde : 4. la demi-Pause, qui vaut une Minime ou Blanche : 5. le Soupir, qui vaut une Noire : 6. le demi-Soupir, qui vaut une Croche : 7. le quart-de-Soupir, qui vaut une double-Croche : 8. le demi-quart-de-Soupir, qui vaut une triple-Croche : 9. & enfin le seizième-de-Soupir, qui vaut une quadruple-Croche. Voyez les figures de tous ces *silences* *Pl.* D. *Fig.* 9.

Il faut remarquer que le Point n'a pas lieu parmi les *silences* comme parmī les Notes ; car bien qu'une Noire & un Soupir soient d'égale valeur, il n'est pas d'usage de pointer,

pointer le Soupir pour exprimer la valeur d'une Noire pointée; mais on doit, après le Soupir, écrire encore un demi-Soupir. Cependant, comme quelques-uns pointent aussi les *silences*, il faut que l'Exécutant soit prêt à tout.

SIMPLE. *s. f.* Dans les Doubles & dans les Variations, le premier Couplet ou l'Air original, tel qu'il est d'abord noté, s'appelle le *simple*. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

SIXTE. *s. f.* La seconde des deux Consonnances imparfaites, appellée, par les Grecs, *Héxacorde*, parce que son Intervalle est formé de six Sons ou de cinq Degrés diatoniques. La *sixte* est bien une Consonnance naturelle, mais seulement par combinaison; car il n'y a point dans l'ordre des Consonnances de *sixte* simple & directe.

A ne considérer les *sixtes* que par leurs Intervalles, on en trouve de quatre sortes; deux consonnantes & deux dissonnantes.

Les Consonnantes sont: 1°. la *sixte mineure*, composée de trois *Tons* & deux semi-Tons majeurs, comme *mi ut*: son rapport est de 5 à 8. 2°. La *sixte majeure*, composée de quatre *Tons* & un semi-Ton majeur, comme *sol mi*: son rapport est de 3 à 5.

Les *sixtes* dissonnantes sont, 1°. La *sixte diminuée*, composée de deux *tons* & trois semi-Tons majeurs; comme *ut* Dièse *la* Bémol, & dont le rapport est de 125 à 192. 2°. La *sixte superflue*, composée de quatre *tons*, un semi-Ton majeur & un semi-Ton mineur, comme *si* Bémol & *sol* Dièse. Le rapport de cette *sixte* est de 72 à 125.

Ces deux derniers Intervalles ne s'emploient jamais dans la Mélodie, & la *sixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'Harmonie.

Il y a sept Accords qui portent le nom de *sixte*. Le premier s'appelle simplement Accord de *sixte*. C'est l'Accord parfait dont la Tierce est portée à la Basse. Sa place est sur la Médiante du Ton, ou sur la Note sensible, ou sur la sixième Note.

Le second s'appelle Accord de *sixte-Quarte*. C'est encore l'accord parfait dont la Quinte est portée à la Basse: il ne se fait guères que sur la Dominante ou sur la Tonique.

Le troisième est appellé Accord de *petite sixte*. C'est un

Accord de Septième, dont la Quinte est portée à la Basse. La *petite-sixte* se met ordinairement sur la seconde Note du Ton, ou sur la sixième.

Le quatrième est l'Accord de *sixte-&-Quinte* ou *grande-sixte*. C'est encore un Accord de Septième, mais dont la Tierce est portée a la Basse. Si l'Accord fondamental est dominant, alors l'Accord de *grande-sixte* perd ce nom & s'appelle Accord de *Fausse-Quinte*. (Voyez FAUSSE-QUINTE.) La *grande-sixte* ne se met communément que sur la quatrième Note du Ton.

Le cinquième est l'Accord de *sixte-ajoûtée* : Accord fondamental, composé, ainsi que celui de *grande-sixte*, de Tierce, de Quinte, *sixte-majeure*, & qui se place de même sur la Tonique ou sur la quatrième Note. On ne peut donc distinguer ces deux accords que par la manière de les sauver ; car si la Quinte descend & que la *sixte* reste, c'est l'Accord de *grande-sixte*, & la Basse fait une cadence parfaite ; mais si la Quinte reste & que la *sixte* monte, c'est l'Accord de *sixte-ajoûtée*, & la Basse-fondamentale fait une cadence irrégulière. Or comme, après avoir frappé cet Accord, on est maître de le sauver de l'une de ces deux manières, cela tient l'Auditeur en suspens sur le vrai fondement de l'Accord, jusqu'à ce que la suite l'ait déterminé ; & c'est cette liberté de choisir que M. Rameau appelle *Double-emploi*. (Voyez DOUBLE EMPLOI.)

Le sixième Accord est celui de *sixte majeure* & *Fausse-Quinte*, lequel n'est autre chose qu'un Accord de *petite-sixte* en Mode mineur, dans lequel la *Fausse-Quinte* est substituée à la Quarte : c'est, pour m'exprimer autrement, un Accord de *septième diminuée*, dans lequel la Tierce est portée à la Basse. Il ne se place que sur la seconde Note du Ton.

Enfin, le septième Accord de *sixte* est celui de *sixte superflue*. C'est une espèce de *petite-sixte* qui ne se pratique jamais que sur la sixième Note d'un Ton mineur descendant sur la Dominante ; comme alors la *sixte* de cette sixième Note est naturellement majeure, on la rend quelquefois superflue en y ajoûtant encore un Dièse. Alors cette *sixte superflue* devient un Accord original, lequel ne se renverse point. (Voyez ACCORD.)

SOL. La cinquième des six syllabes inventées par l'Arétin, pour prononcer les Notes de la Gamme. Le *sol* naturel répond à la lettre G. (Voyez GAMME.)

SOLFIER. *v. n.* C'est, en entonnant des Sons, prononcer en même tems les syllabes de la Gamme qui leur correspondent. Cet exercice est celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la Musique, afin que l'idée de ces différentes syllabes s'unissant dans leur esprit à celle des intervalles qui s'y rapportent, ces syllabes leur aident à se rappeller ces Intervalles.

Aristide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *solfier* quatre syllabes ou dénominations des Notes, qu'ils répétoient à chaque Tétracorde, comme nous en répétons sept à chaque Octave. Ces quatre syllabes étoient les suivantes: *te*, *ta*, *thè*, *tho.* La première répondoit au premier Son ou à l'Hypate du premier Tétracorde & des suivans; la seconde, à la Parhypate; la troisième, au Lichanos; la quatrième, à la Nète; & ainsi de suite en recommençant: manière de *Solfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du Tétracorde, & que les Sons homologues, gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un Tétracorde à l'autre, étoient censés répétés de Quarte en Quarte, comme chez nous d'Octave en Octave, prouve en même tems que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre, & s'établissoit sur des principes tout différens.

Gui d'Arezzo ayant substitué son Héxacorde au Tétracorde ancien, substitua aussi, pour le *solfier*, six autres syllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces six syllabes sont les suivantes: *ut re mi fa sol la*, tirées, comme chacun sait, de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste. Mais chacun ne sait pas que l'Air de cette Hymne tel qu'on le chante aujourd'hui dans l'Eglise Romaine, n'est pas exactement celui dont l'Arétin tira ses syllabes, puisque les Sons qui les portent dans cette Hymne ne sont pas ceux qui les portent dans sa Gamme. On trouve dans un ancien manuscrit conservé dans la Bibliothèque du Chapitre de Sens, cette Hymne, telle, probablement, qu'on la chantoit du tems de l'Arétin, & dans laquelle chacune des six syllabes est exactement appliquée au Son correspondant de la

Gamme, comme on peut le voir (*Pl.* G. *Fig.* 2.) où j'ai transcrit cette Hymne en Notes de Plain-Chant.

Il paroît que l'usage des six syllabes de Guy ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puisque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les syllabes *Pro to do no a*, au lieu de celles-là. Mais enfin celles de Guy l'emportèrent & furent admises généralement en France comme dans le reste de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *Solfie* seulement par les lettres de la Gamme, & non par les syllabes : en sorte que la Note qu'en *solfiant* nous appellons *la*, ils l'appellent A; celle que nous appellons *ut*, ils l'appellent C. Pour les Notes dièsées ils ajoûtent un *s* à la lettre & prononcent cet *s is*; en sorte, par exemple, que pour *solfier re* Dièse, ils prononcent *Dis*. Ils ont aussi ajoûté la lettre H pour ôter l'équivoque du *si*, qui n'est B qu'étant Bémol; lorsqu'il est Béquarre, il est H; ils ne connoissent, en *solfiant*, de Bémol que celui-là seul; au lieu du Bémol de toute autre Note, ils prennent le Dièse de celle qui est au-dessous; ainsi pour *la* Bémol ils *solfient* G*s*, pour *mi* Bémol D*s*, &c. Cette manière de *solfier* est si dure & si embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en servir, & devenir toutefois grand Musicien.

Depuis l'établissement de la Gamme de l'Arétin, on a essayé en différens tems de substituer d'autres syllabes aux siennes. Comme la voix des trois prémières est assez sourde, M. Sauveur, en changeant la manière de noter, avoit aussi changé celle de *solfier*, & il nommoit les huit Notes de l'Octave par les huit syllabes suivantes, *pa ra ga da so bo lo do*. Ces noms n'ont pas plus passé que les Notes; mais pour la syllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur : les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *solfier*, quoiqu'ils nomment *ut* & non pas *do*, dans la Gamme. Quand à l'addition du *si*, voyez Si.

A l'égard des Notes altérées par Dièse ou par Bémol, elles portent le nom de la Note au naturel, & cela cause, dans la manière de *solfier*, bien des embarras auxquels M. de Boisgelou s'est proposé de remédier en ajoûtant cinq Notes pour completter le systême chromatique, & donnant un nom particulier à chaque Note. Ces noms avec les anciens sont, en tout, au nombre de douze, autant qu'il y

a de Cordes dans ce ſyſtême ; ſavoir, *ut de re ma mi fa ſi ſol be la ſa ſi*. Au moyen de ces cinq Notes ajoûtées, & des noms qu'elles portent, tous les Bémols & les Dièſes ſont anéantis, comme on le pourra voir au mot *ſyſtême* dans l'expoſition de celui de M. de Boiſgelou.

Il y a diverſes manières de *ſolfier* ; ſavoir, par muances, par tranſpoſition & au naturel. (Voyez MUANCES, NATUREL & TRANSPOSITION.) La première méthode eſt la plus ancienne, la ſeconde eſt la meilleure, la troiſième eſt la plus commune en France. Pluſieurs Nations ont gardé dans les muances l'ancienne nomenclature des ſix ſyllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *ſolfient* ſur ces quatre ſyllabes ſeulement, *mi fa ſol la*. Les François, au contraire, ont ajoûté une ſyllabe pour renfermer ſous des noms différens tous les ſept Sons diatoniques de l'Octave.

Les inconvéniens de la Méthode de l'Arétin ſont conſidérables ; car faute d'avoir rendu complette la Gamme de l'Octave, les ſyllabes de cette Gamme ne ſignifient ni des touches fixes du Clavier, ni des Degrés du Ton, ni même des Intervalles déterminés. Par les muances, *la fa* peut former un Intervalle de Tierce majeure en deſcendant, ou de Tierce mineure en montant, ou d'un ſemi-Ton encore en montant, comme il eſt aiſé de voir par la Gamme, &c. (Voyez GAMME, MUANCES.) C'eſt encore pis par la méthode Angloiſe : on trouve à chaque inſtant différens Intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes ſyllabes, & les mêmes noms de Notes y reviennent à toutes les Quartes, comme parmi les Grecs ; au lieu de n'y revenir qu'à toutes les Octaves, ſelon le ſyſtême moderne.

La manière de *ſolfier* établie en France par l'addition du *ſi*, vaut aſſurément mieux que tout cela ; car la Gamme ſe trouvant complette, les muances deviennent inutiles, & l'analogie des Octaves eſt parfaitement obſervée. Mais les Muſiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des Notes toujours fixes & déterminés ſur les touches du Clavier ; en ſorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les Degrés d'un Ton tranſpoſé n'en ont point. Défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les Dièſes ou Bémols de la Clef, qui ôte aux noms des Notes l'expreſſion des Inter-

valles qui leur ſont propres, & qui efface enfin autant qu'il eſt poſſible, toutes les traces de la modulation.

Ut ou *re* ne ſont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du Clavier; mais telle ou telle Corde du Ton. Quant aux touches fixes, c'eſt par des lettres de l'Alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appellez *ut*, je l'appelle C; celle que vous appellez *re*, je l'appelle D. Ce ne ſont pas des ſignes que j'invente, ce ſont des ſignes tout établis par leſquels je détermine très-nettement la Fondamentale d'un Ton. Mais ce Ton une fois déterminé, dites-moi de grace à votre tour, comment vous nommez la Tonique que je nomme *ut*, & la ſeconde Note que je nomme *re*, & la Médiante que je nomme *mi*? Car ces noms relatifs au Ton & au Mode ſont eſſentiels pour la détermination des idées & pour la juſteſſe des Intonations. Qu'on y réfléchiſſe bien, & l'on trouvera que ce que les Muſiciens François appellent *ſolfier au naturel* eſt tout-à-faits hors de la nature. Cette méthode eſt inconnue chez toute autre Nation, & ſûrement ne fera jamais fortune dans aucune: chacun doit ſentir au contraire, que rien n'eſt plus naturel que de *ſolfier* par tranſpoſition lorſque le Mode eſt tranſpoſé.

On a, en Italie, un Recueil de leçons à *ſolfier*, appellées *ſolfeggi*. Ce Recueil, compoſé par le célèbre Léo, pour l'uſage des commençans, eſt très-eſtimé.

SOLO. *adj. pris ſubſtantiv.* Ce mot Italien s'eſt franciſé dans la Muſique, & s'applique à une Pièce ou à un morceau qui ſe chante à voix ſeule, ou qui ſe joue ſur un ſeul Inſtrument avec un ſimple Accompagnement de Baſſe ou de Clavecin; & c'eſt ce qui diſtingue le *ſolo* du *Récit*, qui peut être accompagné de tout l'Orcheſtre. Dans les Pièces appellées *Concerto*, un écrit toujours le mot *ſolo* ſur la partie principale, quand elle récite.

SON. *ſ. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air par la colliſion d'un corps frappé par une autre, parvient juſqu'à l'organe auditif, elle y produit une ſenſation qu'on appelle *Bruit*. (Voyez BRUIT.) Mais il y a un Bruit réſonnant & appréciable qu'on appelle *ſon*. Les recherches ſur le *ſon* abſolu appartiennent au Phyſicien. Le Muſicien n'examine que le *ſon* relatif, il l'examine ſeulement par

ſes modifications ſenſibles ; & c'eſt ſelon cette dernière idée, que nous l'envisageons dans cet article.

Il y a trois objets principaux à conſidérer dans le *ſon* ; le Ton, la force & le tymbre. Sous chacun de ces rapports le *ſon* ſe conçoit comme modifiable : 1°. du grave à l'aigu : 2°. du fort au foible : 3°. de l'aigre au doux, ou du ſourd à l'éclatant, & réciproquement.

Je ſuppoſe d'abord, quelle que ſoit la nature du *ſon*, que ſon véhicule n'eſt autre choſe que l'air même : premièrement, parce que l'air eſt le ſeul corps intermédiaire de l'exiſtence duquel on ſoit parfaitement aſſuré, entre le corps ſonore & l'organe auditif ; qu'il ne faut pas multiplier les êtres ſans néceſſité ; que l'air ſuffit pour expliquer la formation du *ſon* ; &, de plus, parce que l'expérience nous apprend qu'un corps ſonore ne rend pas de *ſon* dans un lieu tout-à-fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aiſément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet article.

La réſonnance du *ſon*, ou, pour mieux dire, ſa permanence & ſon prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébraulé vient ſans ceſſe frapper l'organe auditif & prolonge ainſi la ſenſation du *ſon*. Mais il n'y a point de maniére plus ſimple de concevoir cette durée, qu'en ſuppoſant dans l'air des vibrations qui ſe ſuccèdent, & qui renouvellent ainſi à chaque inſtant l'impreſſion. De plus, cette agitation de l'air, de quelque eſpèce qu'elle ſoit, ne peut être produite que par une agitation ſemblable dans les parties du corps ſonore : or, c'eſt un fait certain que les parties du corps ſonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un Violoncelle dans le tems qu'on tire du *ſon*, on le ſent fremir ſous la main & l'on voit bien ſenſiblement durer les vibrations de la Corde juſqu'à ce que le *ſon* s'éteigne. Il en eſt de même d'une cloche qu'on fait ſonner en la frappant du batail ; on la ſent, on la voit même frémir, & l'on voit ſautiller les grains de ſable qu'on jette ſur la ſurface. Si la Corde ſe détend, ou que la cloche ſe fende, plus de frémiſſement, plus de *ſon*. Si donc cette cloche ni cette corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes, on ne ſauroit douter que le *ſon* produit par les vibrations du

corps ſonore, ne ſe propage par des vibrations ſemblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci ſuppoſé, examinons premièrement ce qui conſtitue le rapport des *ſons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Laſus d'Hermione, de même que le Pythagoricien Hyppaſe de Métapont, pour calculer les rapports des Conſonnances, s'étoient ſervis de deux vaſes ſemblables & réſonnans à l'Uniſſon; que laiſſant vide l'un des deux, & rempliſſant l'autre juſqu'au quart, la percuſſion de l'un & de l'autre avoit fait entendre la Conſonnance de la Quarte; que, rempliſſant enſuite le ſecond juſqu'au tiers, puis juſqu'à la moitié, la percuſſion des deux avoit produit la Conſonnance de la Quinte, puis de l'Octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque & de Cenſorin, s'y étoit pris d'une autre manière pour calculer les mêmes rapports. Il ſuſpendit, diſent-ils, aux mêmes Cordes ſonores différens poids, & détermina les rapports des divers *ſons* ſur ceux qu'il trouva entre les poids tendans: mais les calculs de Pythagore ſont trop juſtes pour avoir été faits de cette manière; puiſque chacun ſait aujourd'hui, ſur les expériences de Vincent Galilée, que les *ſons* ſont entr'eux, non comme les poids tendans, mais en raiſon ſous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le Monocorde, appellé par les Anciens, *Canon Harmonicus*, parce qu'il donnoit la règle des diviſions Harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux Cordes de même métal égales & également tendues forment un Uniſſon parfait en tout ſens: ſi les longueurs ſont inégales, la plus courte donnera un *ſon* plus aigu, & fera auſſi plus de vibrations dans un tems donné; d'où l'on conclud que la différence des *ſons* du grave à l'aigu ne procède que de celle des vibrations faites dans un même eſpece de tems par les Cordes ou corps ſonores qui les font entendre; ainſi l'on exprime les rapports des *ſons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On fait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des Cordes, toutes choſes d'ailleurs égales, ſont toujours réciproques aux longueurs. Ainſi, une Corde double d'une autre ne fera, dans le

même tems, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci ; & le rapport des *Sons* qu'elles feront entendre s'appelle *Octave*. Si les Cordes sont comme 3 & 2, les vibrations seront comme 2 & 3 ; & le rapport des *Sons* s'appellera *Quinte*, &c. (Voyez Intervalle.)

On voit par-là qu'avec des Chevalets mobiles il est aisé de former sur une seule Corde des divisions qui donnent des *sons* dans tous les rapports possibles, soit entr'eux, soit avec la Corde entière. C'est le Monocorde dont je viens de parler. (Voyez Monocorde.)

On peut rendre des *sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux Cordes de longueur égale ne forment pas toujours l'Unisson ; car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en tems égaux, & conséquemment donnera un *son* plus grave. (Voyez Corde.)

Il est aisé d'expliquer sur ces principes la construction des Instrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Tympanon, & le jeu des Violons & Basses, qui, par différens accourcissemens des Cordes, sous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diversité des *sons* qu'on tire de ces Instrumens. Il faut raisonner de même pour les Instrumens à vent : les plus longs forment des *sons* plus graves, si le vent est égal. Les trous, comme dans les Flûtes & Hautbois, servent à les raccourcir pour rendre les *sons* plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octavier, & les *sons* deviennent plus aigus encore. La colonne d'air forme alors le corps sonore, & les divers Tons de la Trompette & du Cor-de-chasse ont les mêmes principes que les *sons* harmoniques du Violoncelle & du Violon, &c. (Voyez Sons Harmoniques.)

Si l'on fait résonner avec quelque force une des grosses Cordes d'une Viole ou d'un Violoncelle, en passant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra distinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée & attentive, outre le *son* de la Corde entière, au moins celui de son Octave, celui de l'Octave de sa Quinte, & celui de la double-Octave de sa Tierce : on verra même frémir & l'on entendra résonner toutes les Cordes montées à l'Unisson de ces *sons*-là. Ces *sons* accessoires accompagnent toujours un *son* principal quelconque, mais quand

ce *son* principal eſt aigu, les autres y ſont moins ſenſibles. On appelle ceux-ci les Harmoniques du *ſon* principal : c'eſt par eux, ſelon M. Rameau, que tout *ſon* eſt appréciable, & c'eſt en eux que lui & M. Tartini ont cherché le principe de toute Harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voyez Harmonie, Systeme.)

Une difficulté qui reſte à expliquer dans la théorie du *Son*, eſt de ſavoir comment deux ou pluſieurs *ſons* peuvent ſe faire entendre à la fois. Lorſqu'on entend, par exemple, les deux *ſons* de la Quinte dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même maſſe d'air peut fournir dans un même tems ces différens nombres de vibrations diſtincts l'un de l'autre, & bien moins encore lorſqu'il ſe fait enſemble plus de deux *ſons* & qu'ils ſont tous diſſonnans entr'eux. Mengoli & les autres ſe tirent d'affaire par des comparaiſons. Il en eſt, diſent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, & dont les différens cercles qu'elles produiſent ſe croiſent ſans ſe confondre. M. de Mairan donne une explication plus philoſophique. L'air, ſelon lui, eſt diviſé en particules de diverſes grandeurs, dont chacune eſt capable d'un Ton particulier & n'eſt ſuſceptible d'aucun autre : de ſorte qu'à chaque *ſon* qui ſe forme, les particules d'air qui lui ſont analogues s'ébranlent ſeules, elles & leurs Harmoniques, tandis que toutes les autres reſtent tranquilles juſqu'à ce qu'elles ſoient émues à leur tour par les *ſons* qui leur correſpondent. De ſorte qu'on entend à la fois deux *ſons*, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties ils affectent l'organe en différens points.

Ce ſyſtême eſt ingénieux, mais l'imagination ſe prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur & en mobilité, qui devroient être répandues dans chaque point de l'eſpace, pour être toujours prêtes, au beſoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *ſons* poſſibles. Quand elles ſont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant pluſieurs enſemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la ſenſation de chacune en particulier. Il ſemble qu'on a éloigné la diffi-

culté plûtôt que de la résoudre : on allègue en vain l'exemple de la lumière dont les rayons se croisent dans un point sans confondre les objets : car, outre qu'une difficulté n'en résout pas une autre, la parité n'est pas exacte, puisque l'objet est vû sans exciter dans l'air un mouvement semblable à celui qu'y doit exciter le corps sonore pour être ouï. Mengoli sembloit vouloir prévenir cette objection, en disant que les masses d'air chargées, pour ainsi dire, de différens *sons*, ne frappent le tympan que successivement, alternativement, & chacune à son tour; sans trop songer à quoi il occuperoit celles qui sont obligées d'attendre que les premières aient achevé leur office, ou sans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups successifs, peut distinguer ceux qui appartiennent à chaque *son*.

A l'égard des Harmoniques qui accompagnent un *son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente ; car sitôt qu'on expliquera comment plusieurs *sons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomène des Harmoniques. En effet, supposons qu'un *son* mette en mouvement les particules d'Air susceptibles du même *son*, & les particules susceptibles de *sons* plus aigus à l'infini ; de ces diverses particules, il y en aura dont les vibrations commençant & finissant exactement avec celles du corps sonore, seront sans cesse aidées & renouvellées par les siennes: ces particules seront celles qui donneront l'unisson. Vient ensuite l'Octave dont deux vibrations s'accordant avec une du *son* principal, en sont aidées & renforcées seulement de deux en deux ; par conséquent l'Octave sera sensible, mais moins que l'Unisson : vient ensuite la Douzième ou l'Octave de la Quinte, qui fait trois vibrations précises pendant que le *Son* fondamental en fait une ; ainsi ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troisième vibration, la Douzième sera moins sensible que l'Octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la seconde. En suivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvellés, & par conséquent les Harmoniques toujours moins sensibles ; jusqu'à ce que les rapports se composent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, & que les vibrations ayant le tems de

s'éteindre avant d'être renouvellées, l'Harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin quand le rapport cesse d'être rationel, les vibrations ne concourent jamais; celles du *son* plus aigu, toujours contrariées, sont bientôt étouffées par celles de la Corde, & ce *son* aigu est absolument dissonnant & nul. Telle est la raison pourquoi les premiers Harmoniques s'entendent, & pourquoi tous les autres *sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop sur la première qualité du *son*; passons aux deux autres.

II. La force du *son* dépend de celle des vibrations du corps sonore; plus ces vibrations sont grandes & fortes, plus le *son* est fort & vigoureux & s'entend de loin. Quand la Corde est assez tendue, & qu'on ne force pas trop la voix ou l'instrument, les vibrations restent toujours isochrones; &, par conséquent, le Ton demeure le même; soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le *son*: mais en raclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la Corde, en soufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'indentité du Ton; & c'est une des raisons pourquoi, dans la Musique Françoise, où le premier mérite est de bien crier, on est plus sujet à chanter faux que dans l'Italienne, où la voix se modere avec plus de douceur.

La vitesse du *son*, qui sembleroit dépendre de sa force, n'en dépend point. Cette vitesse est toujours égale & constante, si elle n'est accélérée ou retardée par le vent: c'est-à-dire que le *son*, fort ou foible, s'étendra toujours uniformément, & qu'il fera toujours dans deux secondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamsteade, le *son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une seconde, & au Pérou 174 toises, selon M. de la Condamine. Le P. Mersenne & Gassendi ont assuré que le vent favorable ou contraire n'accéleroit ni ne retardoit le *son*: depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites sur ce sujet, cela passe pour une erreur.

Sans ralentir sa marche, le *son* s'affoiblit en s'étendant, & cet affoiblissement, si la propagation est libre, qu'elle ne soit gênée par aucun obstacle ni ralentie par le vent, suit ordinairement la raison du quarré des distances.

III. Quant à la différence qui se trouve encore entre les

ſons par la qualité du Tymbre, il eſt évident qu'elle ne tient ni au degré d'élevation, ni même à celui de force. Un Hautbois aura beau ſe mettre à l'Uniſſon d'une Flûte, il aura beau radoucir le *ſon* au même degré, le *ſon* de la Flûte aura toujours je ne ſais quoi de moëleux & de doux; celui du Hautbois je ne ſais quoi de rude & d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde; ſans parler de la diverſité du Tymbre des voix. (Voyez Voix.) Il n'y a pas un Inſtrument qui n'ait le ſien parriculier, qui n'eſt point celui de l'autre, & l'Orgue ſeul a une vingtaine de jeux tous de Tymbre différent. Cependant perſonne que je ſache n'a examiné le *ſon* dans cette partie; laquelle, auſſi bien que les autres, ſe trouvera peut-être avoir ſes difficultés: car la qualité du Tymbre ne peut dépendre, ni du nombre des vibrarions, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrarions, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps ſonore une troiſième cauſe différente de ces deux, pour expliquer cette troiſième qualité du *ſon* & ſes différences; ce qui, peut-être, n'eſt pas trop aiſé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la Muſique, qui eſt le *ſon* en général.

En effet, le Compoſiteur ne conſidère pas ſeulement ſi les *ſons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus; mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, ſourds ou éclatans; & il les diſtribue à différens Inſtrumens, à diverſes Voix, en Récits ou en Chœurs, aux extrémités ou dans le *Medium* des Inſtrumens ou des Voix, avec des *Doux* ou des *Forts* ſelon les convenances de tout cela.

Mais il eſt vrai que c'eſt uniquement dans la comparaiſon des *ſons* du grave à l'aigu que conſiſte toute la ſcience Harmonique: de ſorte que, comme le nombre des *ſons* eſt infini, l'on peut dire dans le même ſens que cette ſcience eſt infinie dans ſon objet. On ne conçoit point de bornes préciſes à l'étendue des *ſons* du grave à l'aigu, & quelque petit que puiſſe être l'Intervalle qui eſt entre deux *ſons*, on le concevra toujours diviſible par un troiſième *ſon*, mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la Muſique. On trouve bientôt dans les Inſtru-

mens les bornes des *sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Allongez ou raccourcissez jusqu'à un certain point une Corde sonore, elle n'aura plus de *son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une Flûte ou d'un tuyau d'Orgue ni sa longueur; il y a des bornes, passé lesquelles ni l'un ni l'autre ne résonne plus. L'inspiration a aussi sa mesure & ses loix. Trop foible, elle ne rend point de *son*; trop forte, elle ne produit qu'un cri perçant qu'il est impossible d'apprécier. Enfin il est constaté par mille expériences que tous les *sons* sensibles sont renfermés dans une certaine latitude, passé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne sont plus apperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque sorte fixé les limites, & selon ses observations rapportées par M. Diderot dans ses principes d'acoustique, tous les *sons* sensibles sont compris entre les nombres 30 & 7552: c'est-à-dire que, selon ce grand Géomètre, le *son* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par Seconde, & le plus aigu 7552 vibrations dans le même tems: Intervalle qui renferme à-peu-près 8 Octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *sons*, qu'il n'y en a dans leur infinité possible qu'un très-petit nombre qui puissent être admis dans le systême harmonieux. Car tous ceux qui ne forment pas des Consonnances avec les *sons* fondamentaux, ou qui ne naissent pas, médiatement ou immédiatement, des différences de ces Consonnances, doivent être proscrits du systême. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on suppose aujourd'hui le nôtre, il est pourtant borné à douze *sons* seulement dans l'étendue d'une Octave, desquels douze toutes les autres Octaves ne contiennent que des Répliques. Que si l'on veut compter toutes ces Répliques pour autant de *sons* différens; en les multipliant par le nombre des Octaves auquel est bornée l'étendue des *sons* appréciables, on trouvera 96 en tout, pour le plus grand nombre de *sons* praticables dans notre Musique sur un même *son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *sons* praticables dans l'ancienne Musique. Car les Grecs formoient, pour ainsi dire, autant de systêmes

de Musique, qu'ils avoient de manières différentes d'accorder leurs Tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de Musique, que le nombre de ces manières étoit grand & peut-être indéterminé. Or chaque Accord particulier changeoit les *sons* de la moitié du systême, c'est-à-dire, des deux Cordes mobiles de chaque Tétracorde. Ainsi, l'on voit bien ce qu'ils avoient de *sons* dans une seule manière d'Accord; mais on ne peut calculer au juste combien ce nombre se multiplioit dans tous les changemens de Genre & de Mode qui introduisoient de nouveaux *sons*.

Par rapport à leurs Tétracordes, ils distinguoient les *sons* en deux classes générales; savoir, les *sons* stables & fixes dont l'Accord ne changeoit jamais, & les *sons* mobiles dont l'Accord changeoit avec l'espèce du Genre. Les premiers étoient huit en tout, savoir, les deux extrêmes de chaque Tétracorde & la Corde Proslambanomène; les seconds étoient aussi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *sons* voisins quelquefois se confondoient en un, & quelquefois se séparoient.

Ils divisoient derechef, dans les Genres épais, les *sons* stables en deux espèces, dont l'une contenoit trois *sons* appellès *Apycni* ou *non-serrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni semi-Tons ni moindres Intervalles; ces trois *sons Apycni* étoient la Proslambanomène, la Nète-Synnéménon, & la Nète-Hyperboléon. L'autre espèce portoit le nom de *sons Barypycni* ou *sous-serrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits Intervalles: les *sons Barypycni* étoient au nombre de cinq; savoir, l'Hypate-Hypaton, l'Hypate-Méson, la Mèse, la Paramèse & la Nète-Diézeugménon.

Les *sons* mobiles se subdivisoient pareillement en *sons Mésopycni* ou moyens dans le serré, lesquels étoient aussi cinq en nombre, savoir, le second, en montant, de chaque Tétracorde; & en cinq autres *sons* appellés *Oxypycni* ou sur-aigus, qui étoient le troisième, en montant, de chaque Tétracorde. (Voyez TETRACORDE.)

A l'égard des douze *sons* du systême moderne, l'Accord n'en change jamais & ils sont tous immobiles. Brossard prétend qu'ils sont tous mobiles; fondé sur ce qu'ils peuvent

être altérés par Dièse ou par Bémol : mais autre chose est de changer de Corde, & autre chose de changer l'Accord d'une Corde.

SON FIXE. *s. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *son fixe*, il faudroit s'assurer que ce *son* seroit toujours le même dans tous les tems & dans tous les lieux. Or il ne faut pas croire qu'il suffise pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée : car, premièrement, le tuyau restant toujours le même, la pesanteur de l'air ne restera pas pour cela toujours la même ; le *son* changera & deviendra plus grave ou plus aigu, selon que l'air deviendra plus léger ou plus pesant. Par la même raison le *son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmosphère, selon que ce même tuyau sera porté plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En second lieu, ce même tuyau, quelle qu'en soit la matière, sera sujet aux variations que le chaud ou le froid cause dans les dimensions de tous les corps : le tuyau se raccourcissant ou s'allongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave ; & de ces deux causes combinées, vient la difficulté d'avoir un *son fixe*, & presque l'impossibilité de s'assurer du même *son* dans deux lieux en même tems, ni dans deux tems en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *son* dans un tems donné, l'on pourroit, par le même nombre des vibrations, s'assurer de l'identité du *son* ; mais ce calcul étant impossible, on peut s'assurer de cette identité du *son* que par celle des Instrumens qui le donnent ; savoir, le tuyau, quant à ses dimensions, & l'air, quant à sa pesanteur. M. Sauveur proposa pour cela des moyens qui ne réussirent pas à l'expérience. M. Diderot en a proposé depuis de plus praticables, & qui consistent à graduer un tuyau d'une longueur suffisante pour que les divisions y soient justes & sensibles, en le composant de deux parties mobiles par lesquelles on puisse l'allonger & l'accourcir selon les dimensions proportionnelles aux altérations de l'air indiquées par le Thermomètre quant à la température, & par le Baromètre quant à la pesanteur. Voyez là-dessus les principes d'Acoustique de cet Auteur.

SON FONDAMENTAL. (Voyez FONDAMENTAL.)

SONS FLUTÉS. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

SONS

SONS HARMONIQUES, ou SONS FLUTÉS. Espèce singulière de *sons* qu'on tire de certains Instrumens, tels que le Violon & le Violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du Chevalet, & en posant légèrement le doigt sur certaines divisions de la Corde. Ces *sons* sont fort différens pour le Tymbre & pour le Ton de ce qu'ils seroient, si l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au Ton, par exemple, ils donneront la Quinte quand ils donneroient la Tierce, la Tierce quand ils donneroient la Sixte,&c. Quant aux Tymbres, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division, en faisant porter la Corde sur le manche; & c'est à cause de cette douceur qu'on les appelle *sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer sur son Violon, ou M. Bertaud sur son Violoncelle, des suites de ces beaux *sons*. En glissant légèrement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une Corde qu'on touche en même tems de l'archet en la manière susdite, on entend distinctement une succession de *sons harmoniques* du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la Théorie.

Le principe sur lequel cette Théorie est fondée, est qu'une Corde étant divisée en deux parties commensurables entr'elles, & par conséquent avec la Corde entière, si l'obstacle qu'on met au point de division n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera sonner la Corde dans cet état, elle rendra non le *son* de la Corde entiere, ni celui de sa grande partie, mais celui de la plus petite partie si elle mesure exactement l'autre; ou, si elle ne la mesure pas, le Son de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on divise une Corde 6 en deux parties 4 & 2; le *son harmonique* résonnera par la longueur de la petite partie 2, qui est aliquote de la grande partie 4: mais si la Corde 5 est divisée par 2 & 3; alors, comme la petite partie ne mesure pas la grande, le *son harmonique* ne résonnera que selon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié est la plus grande commune mesure des deux parties 3 & 2, & de toute la Corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'observation, & con-

forme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des Sciences, tout le merveilleux disparoît. Avec un calcul très-simple on assigne pour chaque degré le *Son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt glissé le long de la Corde, il ne donne qu'une suite de *Sons harmoniques* qui se succèdent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir selon celui des divisions sur lesquelles on passe successivement le doigt, & les points qui ne forment pas des divisions exactes, ou qui en forment de trop composées, ne donnent aucun *Son* sensible ou appréciable.

On trouvera *Pl.* G. *Fig.* 3. une Table des *Sons harmoniques*, qui peut en faciliter la recherche à ceux qui desirent de les pratiquer. La premiere colonne indique les *Sons* que rendroient les divisions de l'Instrument touchées en plein, & la seconde colonne montre les *Sons flûtés* correspondans, quand la Corde est touchée harmoniquement.

Après la première Octave, c'est-à-dire, depuis le milieu de la Corde en avançant vers le Chevalet, on retrouve les mêmes *Sons harmoniques* dans le même ordre, sur les mêmes divisions de l'Octave aiguë; c'est-à-dire, la Dix-neuvième sur la Dixieme mineure, la Dix-septieme sur la Dixieme majeure, &c.

Je n'ai fait, dans cette Table, aucune mention des *Sons harmoniques* relatifs à la Seconde & à la Septième: premiérement, parce que les divisions qui les forment n'ayant entr'elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *Sons* trop aigus pour être agréables, & trop difficiles à tirer par le coup d'archet, & de plus, parce qu'il faudroit entrer dans des sous-divisions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique: car le *Son harmonique* du *Ton* majeur seroit la vingt-troisième, ou la triple Octave de la Seconde, & l'Harmonique du *Ton* mineur seroit la vingt-quatrième, ou la triple Octave de la Tierce mineure: mais quelle est l'oreille assez fine & la main assez juste pour distinguer & toucher à sa volonté un *Ton* majeur ou un *on* mineur?

Tout le jeu de la Trompette marine est en *Sons harmoniques*; ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toute sorte de *Sons*.

SONATE *s. f.* Piece de Musique instrumentale com-

posée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caractères différens. La *sonate* est à-peu-près pour les Instrumens ce qu'est la Cantate pour les Voix.

La *sonate* est faite ordinairement pour un seul Instrument qui récite accompagné d'une Basse-continue ; & dans une telle composition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'Instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit par le choix des Sons qui conviennent le mieux à cette espèce d'Instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des *sonates* en Trio, que les Italiens appellent plus communément *sinfonie* ; mais quand elles passent trois Parties, ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de Concerto. (Voyez Concerto.)

Il y a plusieurs sortes de *sonates*. Les Italiens les réduisent à deux espèces principales. L'une qu'ils appellent *sonate da Camera*, *sonates* de Chambre, lesquelles sont composées de plusieurs Airs familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *suites*. L'autre espèce est appellée *sonate da Chiesa*, *sonates* d'Eglise, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'Harmonie, & des Chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque espèce que soient les *sonates*, elles commencent d'ordinaire par un Adagio, &, après avoir passé par deux ou trois mouvemens différens, finissent par un Allegro ou un Presto.

Aujourd'hui que les Instrumens font la partie la plus importante de la Musique, les *sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de Symphonie ; le Vocal n'en est guères que l'accessoire, & le Chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Musique Italienne dans une Langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les Instrumens ce qu'il nous est impossible de faire avec nos Voix. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La Musique purement Harmonique est peu de chose ; pour plaire constamment, & prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des Arts d'imitation ; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celles de la Poésie & de la Peinture ; la parole est le moyen par lequel la Musique détermine le

plus ſouvent l'objet dont elle nous offre l'image, & c'eſt par les Sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le ſentiment qu'elle y doit produire. Qui ne ſent combien la pure Symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'Inſtrument, eſt loin de cette énergie? Toutes les folies du Violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux Sons de la voix de Mademoiſelle le Maure? La Symphonie anime le Chant, & ajoûte à ſon expreſſion, mais elle n'y ſupplée pas. Pour ſavoir ce que veulent dire tous ces fatras de *ſonates* dont on eſt accablé, il faudroit faire comme ce Peintre groſſier qui étoit obligé d'écrire au-deſſous de ſes figures; *c'eſt un arbre*, *c'eſt un homme*, *c'eſt un cheval.* Je n'oublierai jamais la ſaillie du célèbre Fontenelle, qui ſe trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut dans un tranſport d'impatience: *ſonate, que me veux-tu?*

SONNER. *v. a. & n.* On dit en compoſition qu'une Note *ſonne* ſur la Baſſe, lorſqu'elle entre dans l'Accord & fait Harmonie; à la différence des Notes qui ne ſont que de goût, & ne ſervent qu'à figurer, leſquelles ne *ſonnent* point. On dit auſſi *ſonner* une Note, un Accord, pour dire, frapper ou faire entendre le Son, l'Harmonie de cette Note ou de cet Accord.

SONORE. *adj.* qui rend du Son. *Un métal ſonore.* De-là, *Corps ſonore.* (Voyez CORPS SONORE.)

Sonore ſe dit particulièrement & par excellence de tout ce qui rend des Sons moëlleux, forts, nets, juſtes, & bien tymbrés. *Une Cloche ſonore* : *une Voix ſonore*, &c.

SOTTO-VOCE. *adv.* Ce mot Italien marque, dans les lieux où il eſt écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix, ou jouer qu'à demi-jeu. *Mezzo-Forte* & *Mezza-Voce* ſignifient la même choſe.

SOUPIR. Silence équivalant à une Noire, & qui ſe marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en ſens contraire, en cette ſorte, ʳ (Voyez SILENCE, NOTES.)

SOURDINE. *ſ. f.* Petit Inſtrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du Violon ou du Violoncelle, pour rendre les Sons plus ſourds & plus foibles, en interceptant & gênant les vibrations du corps entier de

l'Instrument. La *Sourdine*, en affoiblissant les Sons, change leur tymbre & leur donne un caractère extrêmement attendrissant & triste. Les Musiciens François, qui pensent qu'un jeu doux produit le même effet que la *Sourdine*, & qui n'aiment pas l'embarras de la placer & déplacer, ne s'en servent point. Mais on en fait usage avec un grand effet dans tous les Orchestres d'Italie, & c'est parce qu'on trouve souvent ce mot *Sordini* écrit dans les Symphonies, que j'en ai dû faire un article.

Il a des *Sourdines* aussi pour les Cors-de-Chasse, pour le Clavecin, &c.

SOUS-DOMINANTE ou SOUDOMINANTE. Nom donné par M. Rameau à la quatrième Note du Ton, laquelle est, par conséquent, au même Intervalle de la Tonique en descendant, qu'est la Dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet Auteur trouve par renversement entre le Mode mineur de la *Sous-Dominante*, & le Mode majeur de la Tonique. Voyez HARMONIE.) aussi l'Article qui suit.

SOUS-MÉDIANTE ou SOUMÉDIANTE. C'est aussi, dans le Vocabulaire de M. Rameau, le nom de la Sixième Note du Ton. Mais cette *Sous-Médiante* devant être au même Intervalle de la Tonique en dessous, qu'en est la Médiante en dessus, doit faire Tierce majeure sous cette Tonique, & par conséquent Tierce mineure sur la sous-Dominante, & c'est sur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du Mode mineur; mais il s'en suivroit de-là que le Mode majeur d'une Tonique, & le Mode mineur de sa sous-Dominante devroient avoir une grande affinité; ce qui n'est pas: puisqu'au contraire il est très-rare qu'on passe d'un de ces deux Modes à l'autre, & que l'Echelle presque entière est altérée par une telle Modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédens, n'ayant pas sous les yeux, en écrivant cet Article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il simplement, par *Sous-dominante*, la Note qui est un Degré au-dessous de la Dominante; &, par *Sous-Médiante*, la Note qui est un Degré au-dessous de la Médiante. Ce qui me tient en suspens entre ces deux sens, est que, dans l'un & dans l'autre, la *Sous-Dominante* est la même Note *fa* pour la

Ton d'*ut* : mais il n'en seroit pas ainsi de la *sous-Médiante*, elle seroit *la* dans le premier sens, & *re* dans le second. Le Lecteur pourra vérifier lequel des deux est celui de M. Rameau ; ce qu'il y a de sûr est que celui que je donne est préférable pour l'usage de la composition.

SOUTENIR. *v. a. pris en sens neut.* C'est faire exactement durer les Sons toute leur valeur sans les laisser éteindre avant la fin, comme font très-souvent les musiciens, & sur-tout les Symphonistes.

SPICCATO. *adj.* Mot Italien, lequel, écrit sur la Musique, indique des Sons secs & bien détachés.

SPONDAULA. *s. m.* C'étoit chez les Anciens, un Joueur de Flûte ou autre semblable Instrument, qui, pendant qu'on offroit le sacrifice, jouoit à l'oreille du Prêtre quelque Air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire.

Ce mot est formé du Grec σπονδὴ, *Libation*, & αὐλὸς, *Flûte.*

SPONDÉASME. *s. m.* C'étoit, dans les plus anciennes Musiques Grecques, une altération dans le Genre harmonique, lorsqu'une Corde étoit accidentellement élevée de trois Dièses au-dessus de son Accord ordinaire ; de sorte que le *Spondéasme* étoit précisément le contraire de l'*Eclyse*.

STABLES. *adj.* Sons ou Cordes *stables* : c'étoient, outre la Corde Proslambanomène, les deux extrêmes de chaque Tétracorde, lesquels extrêmes sonnant ensemble le Diatessaron ou la Quarte, l'Accord ne changeoit jamais, comme faisoit celui des Cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit suivant les Genres, & qu'on appelloit pour cela *Sons* ou *Cordes mobiles.*

STYLE. *s. m.* Caractère distinctif de composition ou d'exécution. Ce caractère varie beaucoup selon les pays, le goût des Peuples, le génie des Auteurs : selon les matières, les lieux, les tems, les sujets, les expressions, &c.

On dit en France le *style* de Lully, de Rameau, de Mondonville, &c. En Allemagne, on dit le *style* de Hasse, de Gluck, de Graun. En Italie, on dit le *style* de Léo, de Pergolese, de Jomelli, de Buranello. Le *style* des Musiques d'Église n'est pas le même que celui des Musiques, pour le Théâtre ou pour la Chambre. Le

ſtyle des Compoſitions Allemandes eſt ſautillant, coupé, mais harmonieux. Le *ſtyle* des Compoſitions Françoiſes eſt fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des Compoſitions Italiennes eſt fleuri, piquant, énergique.

Style dramatique ou imitatif, eſt un *ſtyle* propre à exciter ou peindre les paſſions. *Style* d'Egliſe, eſt un *ſtyle* férieux, majeſtueux, grave. *Style* de Mottet, où l'Artiſte affecte de ſe montrer tel, eſt plutôt claſſique & ſavant qu'énergique ou affectueux. *Style* Hyporchématique, propre à la joye, au plaiſir, à la danſe, & plein de mouvemens vifs, gais & bien marqués. *Style* ſymphonique ou inſtrumental. Comme chaque Inſtrument a ſa touche, ſon doigter, ſon Caractère particulier, il a auſſi ſon *ſtyle*. *Style* Méliſmatique ou naturel, & qui ſe préſente le prémier aux gens qui n'ont point appris. *Style* de Fantaiſie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte. *Style* Choraïque ou danſant, lequel ſe diviſe en autant de branches différentes qu'il y a de caractéres dans la danſe, &c.

Les Anciens avoient auſſi leurs *ſtyles* différens. (Voyez Mode & Mélopée.

SUJET. *ſ. m.* Terme de compoſition: c'eſt la partie principale du Deſſein, l'idée qui ſert de fondement à toutes les autres. (Voyez DESSEIN.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail; celle-ci ſeule dépend du génie, & c'eſt en elle que conſiſte l'invention. Les principaux *ſujets* en Muſique produiſent des Rondeaux, des Imitations, des Fugues, &c. Voyez ces mots. Un Compoſiteur ſtérile & froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *ſujet*, ne fait que le retourner, & le promener de Modulation en Modulation; mais l'Artiſte qui a de la chaleur & de l'imagination ſait, ſans laiſſer oublier ſon *ſujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le repréſente.

SUITE. *ſ. f.* (Voyez Sonate.)

SUPER-SUS. *ſ. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux Deſſus quand ils étoient très-aigus.

SUPPOSITION. *ſ. f.* Ce mot a deux ſens en Muſique.

1°. Lorſque pluſieurs Notes montent ou deſcendent diatoniquement dans une Partie ſur une même Note d'une

l'autre Partie ; alors ces Notes diatoniques ne sauroient toutes faire Harmonie, ni entrer à la fois dans le même Accord : il y en a donc qu'on y compte pour rien, & ce sont ces Notes étrangères à l'Harmonie, qu'on appelle Notes *par supposition*.

La règle générale est, quand les Notes sont égales, que toutes celles qui frappent sur le Tems fort portent Harmonie, celles qui passent sur le Tems foible sont des Notes de *supposition* qui ne sont mises que pour le Chant & pour former des Degrés conjoints. Remarquez que par *Tems fort* & *Tems foible*, j'entends moins ici les principaux Tems de la Mesure que les Parties mêmes de chaque Tems. Ainsi, s'il y a deux Notes égales dans un même Tems, c'est la première qui porte Harmonie ; la seconde est de *supposition*. Si le Tems est composé de quatre Notes égales, la première & la troisième portent Harmonie, la seconde & la quatrième sont les Notes de *supposition*, &c.

Quelquefois on pervertit cet ordre ; on passe la première Note par *supposition*, & l'on fait porter la seconde ; mais alors la valeur de cette seconde Note est ordinairement augmentée par un point aux dépens de la première.

Tout ceci suppose toujours une marche diatonique par Degrés conjoints : car quand les Degrés sont disjoints, il n'y a point de *supposition*, & toutes les Notes doivent entrer dans l'Accord.

2°. On appelle Accords par *supposition* ceux où la Basse-continue ajoûte ou suppose un nouveau Son au-dessous de la Basse-fondamentale ; ce qui fait que de tels Accords excédent toujours l'étendue de l'Octave.

Les Dissonnançes des Accords par *supposition* doivent toujours être préparées par des syncopes, & sauvées en descendant diatoniquement sur des Sons d'un Accord sous lequel la même Basse *supposée* puisse tenir comme Basse-fondamentale, ou du moins comme Basse-continue. C'est ce qui fait les Accords par *supposition*, bien examinés, peuvent toûs passer pour de pures suspensions. (Voyez SUSPENSION.)

Il y a trois sortes d'Accords par *supposition* ; tous sont des Accords de Septième. La première, quand le Son ajoûté est une Tierce au-dessous du Son fondamental ; tel est l'Accord de Neuvième : si l'Accord de Neuvième est

formé par la Médiante ajoûtée au-dessous de l'Accord sensible en Mode mineur, alors l'Accord prend le nom de Quinte superflue. La seconde espèce est quand le Son supposé est une Quinte au-dessous du fondamental, comme dans l'Accord de Quarte ou Onzième : si l'Accord est sensible & qu'on suppose la Tonique l'Accord prend le nom de Septième superflue. La troisième espèce est celle où le Son supposé est au-dessous d'un Accord de Septième diminuée : s'il est une Tierce au-dessous, c'est-à-dire, que le Son supposé sous la Dominante, l'Accord s'appelle Accord de Seconde mineure & Tierce majeure; il est fort peu usité : si le Son ajoûté est une Quinte au-dessous, ou que ce Son soit la Médiante, l'Accord s'appelle Accord de Quarte & Quinte superflue, & s'il est une Septième au-dessous, c'est-à-dire la Tonique elle-même, l'Accord prend le nom de Sixte mineure & Septième superflue. A l'égard des renversemens de ces divers Accords, où le Son supposé se transporte dans les Parties supérieures; n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'avec choix & circonspection. L'on trouvera au mot *Accord* tous ceux qui peuvent se tolérer.

SURAIGUES. Tétracorde des *suraiguës* ajouté par l'Arétin. (Voyez SYSTÊME.)

SURNUMÉRAIRE ou AJOUTÉE. *s. f.* C'étoit le nom de la plus basse Corde du Systême des Grecs; ils l'appelloient en leur langue Proslambanoménos.) Voyez ce mot.)

SUSPENSION. *s. f.* Il y a *suspension* dans tout Accord sur la Basse duquel on soutient un ou plusieurs Sons de l'Accord précédent, avant que de passer à ceux qui lui appartiennent : comme si, la Basse passant de la Tonique à la Dominante, je prolonge encore quelques instans sur cette Dominante l'Accord de la Tonique qui la précède avant de le résoudre sur le sien, c'est une *Suspension*.

Il y a des *Suspensions* qui se chiffrent & entrent dans l'Harmonie. Quand elles sont Dissonnantes, ce sont toujours des Accords par Supposition. (Voyez SUPPOSITION.) D'autres *Suspensions* ne sont que de goût; mais de quelque nature qu'elles soient, on doit toujours les assujettir aux trois règles suivantes.

I. La *ſuſpenſion* doit toujours ſe faire ſur le frappé de la Meſure, ou du moins ſur un Tems fort.

II. Elle doit toujours ſe réſoudre diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; c'eſt-à-dire, que chaque Partie qui a ſuſpendu, ne doit enſuite monter ou deſcendre que d'un Degré pour arriver à l'Accord naturel de la Note de Baſſe qui a porté la *ſuſpenſion*.

III. Toute *ſuſpenſion* chiffrée doit ſe ſauver en deſcendant, excepté la ſeule Note ſenſible qui ſe ſauve en montant.

Moyennant ces précautions il n'y a point de *ſuſpenſion* qu'on ne puiſſe pratiquer avec ſuccès, parce qu'alors l'oreille, preſſentant ſur la Baſſe la marche des Parties, ſuppoſe d'avance l'Accord qui ſuit. Mais c'eſt au goût ſeul qu'il appartient de choiſir & diſtribuer à propos les *ſuſpenſions* dans le Chant & dans l'Harmonie.

SYLLABE. *ſ. f.* Ce nom a été donné par quelques Anciens, & entr'autres par Nicomaque, à la Conſonnance de la Quarte qu'ils appelloient communément Diateſſaron. Ce qui prouve encore par l'étymologie, qu'ils regardoient le Tétracorde, ainſi que nous regardons l'Octave, comme comprenant tous les Sons radicaux ou compoſans.

SYMPHONIASTE. *ſ. m.* Compoſiteur de Plain-Chant. Ce terme eſt devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'Abbé le Beuf.

SYMPHONIE. *ſ. f.* Ce mot, formé du Grec σὺν *avec*, & φωνὴ, *ſon*, ſignifie, dans la Muſique ancienne, cette union des Sons qui forment un Concert. C'eſt un ſentiment reçu &, je crois, démontré, que les Grecs ne connoiſſoient pas l'Harmonie dans le ſens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Ainſi, leur *ſymphonie* ne formoit pas des Accords, mais elle réſultoit du concours de pluſieurs Voix ou de pluſieurs Inſtrumens, ou d'Inſtrumens mêlés aux Voix, chantant ou jouant la même Partie. Cela ſe faiſoit de deux manières: ou tout concertoit à l'uniſſon, & alors la Symphonie s'appelloit plus particulièrement *Homophonie*; ou la moitié des Concertans étoit à l'Octave ou même à la double Octave de l'autre, & cela ſe nommoit *Antiphonie*. On trouve là preuve de ces diſtinctions dans les Problêmes d'Ariſtote, Section 19.

Aujourd'hui le mot de *ſymphonie* s'applique à toute

Musique Instrumentale, tant des Pièces qui ne sont destinées que pour les Instrumens, comme les Sonates & les Concerto, que de celles où les Instrumens se trouvent mêlés avec les Voix, comme dans nos Opéra & dans plusieurs autres sortes de Musiques. On distingue la Musique vocale en Musique sans *symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la Basse Continue; & Musique avec *symphonie*, qui a au moins un Dessus d'Instrumens, Violons, Flûtes ou Hautbois. On dit d'une Pièce qu'elle est en grande *symphonie*, quand, outre la Basse & les Dessus, elle a encore deux autres Parties Instrumentales; savoir, Taille & Quinte de Violon. La Musique de la Chapelle du Roi, celle de plusieurs Eglises, & celle des Opéra sont presque toujours en grande *symphonie*.

SYNAPHE. *s. f.* Conjonction de deux Tétracordes, ou, plus précisement, résonnance de Quatre ou Diatessaron, qui se fait entre les Cordes homologues de deux Tétracordes conjoints. Ainsi, il y a trois *synaphes* dans le Systême des Grecs : l'une entre le Tétracorde des Hypates & celui des Mèses; l'autre, entre le Tétracorde des Mèses & celui des Conjointes; & la troisième, entre le Tétracorde des Disjointes & celui des Hyperbolées. (Voyez Systeme, Tétracorde.)

SYNAULIE. *s. f.* Concert de plusieurs Musiciens, qui, dans la Musique ancienne, jouoient & se répondoient alternativement sur des Flûtes, sans aucun mélange de Voix.

M. Malcolm, qui doute que les Anciens eussent une Musique composée uniquement pour les Instrumens, ne laisse pas de citer cette *synaulie* après Athénée, & il a raison : car ces *synaulies* n'étoient autre chose qu'une Musique vocale jouée par des Instrumens.

SYNCOPE. *s. f.* Prolongement sur le Tems fort d'un Son commencé sur le Tems foible; ainsi, toute Note *syncopée* est à contre-tems, & toute suite de Notes syncopées est une marche à contre-tems.

Il faut remarquer que la *syncope* n'existe pas moins dans l'Harmonie, quoique le Son qui la forme, au lieu d'être continu, soit refrappé par deux ou plusieurs Notes, pourvû que la disposition de ces Notes qui répètent le même Son, soit conforme à la définition.

La *ſyncope* a ſes uſages dans la Mélodie pour l'expreſſion & le goût du Chant ; mais ſa principale utilité eſt dans l'Harmonie pour la pratique des Diſſonnances. La première partie de la *ſyncope* ſert à la préparation : la Diſſonnance ſe frappe ſur la Seconde ; & dans une ſucceſſion de Diſſonnances, la première partie de la *ſyncope* ſuivante ſert en même temps à ſauver la Diſſonnance qui précède, & à préparer celle qui ſuit.

Syncope, de σὺν, *avec*, & de κόπτω, *je coupe*, je bats ; parce que la *ſyncope* retranche de chaque Tems, heurtant, pour ainſi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des Sons qui s'entre-heurtent en quelque ſorte dans la Diſſonnance ; mais les *ſyncopes* ſont entérieures à notre Harmonie, & il y a ſouvent des *ſyncopes* ſans Diſſonnance.

SYNNÉMÉNON. *gén. plur. fém.* Tétracorde *ſinnéménon* ou des Conjointes. C'eſt le nom que donnoient les Grecs à leur troiſième Tétracorde, quand il étoit conjoint avec le ſecond, & diviſé d'avec le quatrième. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrième & diviſé du ſecond, ce même Tétracorde prenoit le nom de *Diézeugménon* ou des Diviſées. Voyez ce mot. (Voyez auſſi TÉTRACORDE, SYSTEME.)

SYNNÉMÉNON DIATONOS étoit, dans l'ancienne Muſique, la troiſième Corde du Tétracorde *ſynnéménon* dans le genre Diatonique ; & comme cette troiſième Corde étoit la même que la ſeconde Corde du Tétracorde des Disjointes, elle portoit auſſi dans ce Tetracorde le nom de *Trite Diézeugménon*. (Voyez TRITE, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Cette même Corde, dans les deux autres Genres, portoit le nom du genre où elle étoit employée ; mais alors elle ne ſe confondoit pas avec la Trite Diézeugménon. (Voyez GENRE.)

SYNTONIQUE ou DUR. *adj.* C'eſt l'épithète par laquelle Ariſtoxène diſtingue celle des deux eſpèces du Genre Diatonique ordinaire, dont le Tétracorde eſt diviſé en un ſemi-*Ton* & deux *Tons* égaux : au lieu que dans le Diatonique mol, après le ſemi-*Ton*, le premier Intervalle eſt de trois quarts de-*Ton*, & le ſecond de cinq. (Voyez GENRES, TÉTRACORDES.)

Outre le genre *Syntonique* d'Aristoxène, appellé aussi *Diatono-Diatonique*, Ptolomée en établit un autre par lequel il divise le Tétracorde en trois Intervalles : le premier, d'un semi-Ton majeur ; le second, d'un *Ton* majeur ; & le troisième, d'un *Ton* mineur. Ce Diatonique dur ou *Syntonique* de Ptolomée nous est resté, & c'est aussi le Diatonique unique de Dydime ; à cette différence près, que, Dydime ayant mis ce *Ton* mineur au grave, & le *Ton* majeur à l'aigu, Ptolomée renversa cet ordre.

On verra d'un coup d'œil la différence de ces deux Genres *Syntoniques* par les rapports des Intervalles qui composent le Tétracorde dans l'un & dans l'autre.

Syntonique d'Aristoxéne, $\frac{3}{20} + \frac{6}{2} + \frac{6}{20} = \frac{3}{}$

Syntonique de Ptolomée, $\frac{15}{16} + \frac{8}{9} + \frac{9}{10} = \frac{3}{4}$

Il y avoit d'autres *syntoniques* encore, & l'on en comptoit quatre espèces principales, savoir, l'Ancien, le Réformé, le Tempéré, & l'Égal. Mais c'est perdre son tems, & abuser de celui du Lecteur, que de le promener par toutes ces divisions.

SYNTONO-LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Musique. Platon dit que les Modes Mixo-Lydien, & Syntono-Lydien sont propres aux larmes.

On voit dans le premier livre d'Aristide Quintilien une liste des divers Modes qu'il ne faut pas confondre avec les Tons qui portent le même nom, & dont j'ai parlé sous le mot *Mode* pour me conformer à l'usage Moderne introduit fort mal-à-propos par Glaréan. Les Modes étoient des manières différentes de varier l'ordre des Intervalles. Les Tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs Cordes fondamentales. C'est dans le premier sens qu'il faut entendre le Mode Syntono-Lydien dont parle Platon, & duquel nous n'avons, au reste, aucune explication.

SYSTÊME. *s. m.* Ce mot ayant plusieurs acceptions dont je ne puis parler que successivement, me forcera d'en faire un très-long article.

Pour commencer par le sens propre & technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *systême* à tout Intervalle composé ou conçu comme composé d'autres Intervalles plus petits, lesquels, considérés comme les élémens du *systême*, s'appellent *Diastème*. (Voyez DIASTÉME.)

Il y a une infinité d'Intervalles différens, & par conséquent aussi une infinité de *systêmes* possibles. Pour me borner ici à quelque chose de réel, je parlerai seulement des *systêmes* harmoniques, c'est-à-dire, de ceux dont les élémens sont ou des Consonnances, ou des différences des Consonnances, ou des différences de ces différences. (Voyez INTERVALLES.)

Les Anciens divisoient les *systêmes* en généraux & particuliers. Ils appelloient *systême particulier* tout composé d'au moins deux Intervalles; tels que sont ou peuvent être conçues l'Octave, la Quinte, la Quarte, la Sixte, & même la Tierce. J'ai parlé des *systêmes* particuliers au mot *Intervalle*.

Les *systêmes* généraux, qu'ils appelloient plus communément *Diagrammes*, étoient formés par la somme de tous les *systêmes* particuliers, & comprenoient, par conséquent, tous les Sons employés dans la Musique. Je me borne ici à l'examen de leur *Systême* dans le Genre Diatonique; les différences du Chromatique & de l'Enharmonique étant suffisamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état & des progrès de l'ancien *systême* par ceux des Instrumens destinés à l'exécution: car ces Instrumens accompagnant à l'unisson les Voix, & jouant tout ce qu'elles chantoient, devroient former autant de Sons différens qu'il en entroit dans le *Systême*. Or les Cordes de ces premiers Instrumens se touchoient toujours à vide; il y falloit donc autant de Cordes que le *Systême* renfermoit de Sons; & c'est ainsi que, dès l'origine de la Musique, on peut, sur le nombre des Cordes de l'Instrument, déterminer le nombre des Sons du *Systême*.

Tout le *Systême* des Grecs ne fut donc d'abord composé que de quatre Sons tout au plus, qui formoient l'Accord de leur Lyre ou Cythare. Ces quatre Sons, selon quelques uns, étoient par Degrés conjoints: selon d'autres ils n'étoient pas Diatoniques; mais les deux extrêmes sonnoient

l'Octave, & les deux moyens la partageoient en une Quarte de chaque côté & un *Ton* dans le milieu; de la maniére suivante.

Ut —— Trite Diézeugménon.
Sol —— Lichanos Méson.
Fa —— Parhypate Méson.
Ut —— Parhypate Hypaton.

C'est ce que Boëce appelle le Tétracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la Lyre de Mercure n'avoit que trois Cordes. Ce *systême* ne demeura pas long-tems borné à si peu de Sons: Chorebe, fils d'Athis Roi de Lydie, y ajoûta une cinquième Corde; Hyagnis, une sixième; Terpandre, une septième pour égaler le nombre des planettes; & enfin Lychaon de Samos, la huitième.

Voilà ce que dit Boëce: mais Pline dit que Terpandre, ayant ajoûté trois Cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la Cythare à sept Cordes; que Simonide y en joignit une huitième, & Timothée une neuvième. Nicomaque le Gerasénien attribue cette huitième Corde à Pythagore, la neuvième à Théophraste de Piérie, puis une dixième à Hystiée de Colophon, & une onzième à Timothée de Milet. Phérécrate dans Plutarque fait faire au *systême* un progrès plus rapide; il donne douze Cordes à la Cythare de Ménalippide, & autant à celle de Timothée. Et comme Phérécrate étoit contemporain de ces Musiciens, en supposant qu'il a dit en effet ce que plutarque lui fait dire, son témoignage est d'un grand poids sur un fait qu'il avoit sous les yeux.

Mais comment s'assurer de la vérité parmi tant de contradictions, soit dans la doctrine des Auteurs, soit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent? Par exemple le Tétracorde de Mercure donne évidemment l'Octave ou le Diapason. Comment donc s'est-il pu faire qu'après l'addition de trois Cordes, tout le Diagramme se soit trouvé diminué d'un Degré & réduit à un Intervalle de Septième? C'est pourtant ce que font entendre la plûpart des Auteurs, & entr'autres Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *systême* composé seulement de deux Tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités

un Intervalle dissonant, il le rendit consonnant en divisant ces deux Tétracordes par l'Intervalle d'un *Ton*, ce qui produisit l'Octave.

Quoi qu'il en soit, c'est du moins une chose certaine que le *systême* des Grecs s'étendit insensiblement tant en haut qu'en bas, & qu'il atteignit & passa même l'étendue du Dis-Diapason ou de la double Octave : étendue qu'ils appellerent *systêma perfectum*, *maximum*, *immutatum*; le grand *systême*, le *systême* parfait, immuable par excellence : à cause qu'entre ses extrémités, qui formoient entr'elles une Consonnance parfaite, étoient contenues toutes les Consonnances simples, doubles, directes & renversées, tous les *systêmes* particuliers, & selon eux, les plus grands Intervalles qui puissent avoir lieu dans la Mélodie.

Ce *systême* entier étoit composé de quatre Tétracordes, trois conjoints & un disjoint, & d'un *ton* de plus, qui fut ajoûté au-dessous du tout pour achever la double Octave ; d'où la Corde qui le formoit prit le nom de *Proslambanomène* ou d'*Ajoûtée*. Cela n'auroit dû, ce semble, produire que quinze Sons dans le Genre Diatonique : il y en avoit pourtant seize. C'est que la disjonction se faisant sentir, tantôt entre le second & le troisième Tétracorde, tantôt entre le troisième & le quatrième, il arrivoit, dans le premier cas, qu'après le Son *la*, le plus aigu du second Tétracorde, suivoit en montant le *si* naturel qui commençoit le troisième Tétracorde ; ou bien, dans le second cas, que ce même Son *La* commençant lui-même le troisième Tétracorde, étoit immédiatement suivi du *si* Bémol : car le premier Degré de chaque Tétracorde dans le Genre Diatonique, étoit toujours d'un semi-Ton. Cette différence produisoit donc un seizième Son à cause du *si* qu'on avoit naturel d'un côté & Bémol de l'autre. Les seize Sons étoient représentés par les dix-huit noms : c'est-à-dire que l'*ut* & le *re* étant ou les Sons aigus ou les Sons moyens du troisième Tétracorde, selon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux Sons un nom qui déterminoit sa position.

Mais comme le Son fondamental varioit selon le Mode, il s'en-suivoit pour le lieu qu'occupoit chaque Mode dans le *systême* total une différence du grave à l'aigu qui multiplioit

plioit beaucoup les Sons ; car si les divers Modes avoient plusieurs Sons communs, ils en avoient aussi de particuliers à chacun ou à quelques-uns seulement. Ainsi, dans le seul Genre Diatonique, l'étendue de tous les Sons admis dans les quinze Modes dénombrés par Alipius est de trois Octaves, &, comme la différence du Son fondamental de chaque Mode à celui de son voisin étoit seulement d'un semi-Ton, il est évident que tout cet espace gradué de semi-Ton en semi-Ton produisoit, dans le Diagramme général, la quantité de 34 Sons pratiqués dans la Musique ancienne. Que si, déduisant toutes les Répliques des mêmes Sons, on se renferme dans les bornes d'une Octave, on la trouvera divisée chromatiquement en douze Sons différens, comme dans la Musique moderne. Ce qui est manifeste par l'inspection des Tables mises par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alipius. Ces remarques sont nécessaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, sur la foi de quelques Modernes, que la musique ancienne n'étoit composée en tout que de seize Sons.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig.* 2.) une Table du *Systême* général des Grecs pris dans un seul Mode & dans le Genre Diatonique. A l'égard des Genres Enharmonique & Chromatique, les Tétracordes s'y trouvoient bien divisés selon d'autres proportions ; mais comme ils contenoient toujours également quatre Sons & trois Intervalles consécutifs ; de même que le Genre Diatonique, ces Sons portoient chacun dans leur Genre le même nom qui leur correspondoit dans celui-ci : c'est pourquoi je ne donne point de Tables particulieres pour chacun de ces Genres. Les Curieux pourront consulter celles que Meibomius a mises à la tête de l'ouvrage d'Aristozène. On y en trouvera six ; une pour le Genre Enharmonique, trois pour le Chromatique, & deux pour le Diatonique, selon les dispositions de chacun de ces Genres dans le *Systême* Aristoxènien.

Tel fut, dans sa perfection, le *Systême* général des Grecs ; lequel demeura à-peu-près dans cet état jusqu'à l'onzième siècle ; tems où Guy d'Arezzo y fit des changemens considérables. Il ajoûta dans le bas une nouvelle Corde qu'il appella *Hypoproslambonomène*, ou *Sous-ajoûtée*, & dans le haut un cinquième Tétracorde, qu'il appella le Tétracorde des Sur-aiguës. Outre cela, il in-

venta, dit-on, le Bémol, nécessaire pour distinguer la deuxième Corde d'un Tétracorde conjoint d'avec la première Corde du même Tétracorde disjoint : c'est-à-dire qu'il fixa cette double signification de la lettre B, que Saint Grégoire, avant lui, avoit déjà assignée à la Note *si*. Car puisqu'il est certain que les Grecs avoient, depuis long-tems, ces mêmes conjonctions & disjonctions de Tétracordes, &, par conséquent, des signes pour en exprimer chaque Degré dans ces deux différens cas, il s'en-suit que ce n'étoit pas un nouveau Son introduit dans le *Systême* par Guy, mais seulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce Son, réduisant ainsi à un même Degré ce qui en faisoit deux chez les Grecs. Il faut dire aussi de ces Héxacordes substitués à leurs Tétracordes, que ce fut moins un changement au *Systême* qu'à la méthode, & que tout celui qui en résultoit, étoit une autre manière de solfier les mêmes Sons. Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

On conçoit aisément que l'invention du Contre-point, à quelque Auteur qu'elle soit due, dut bien-tôt reculer encore les bornes de ce *Systême*. Quatre Parties doivent avoir plus d'étendue qu'une seule. Le *Systême* fut fixé à quatre Octaves, & c'est l'étendue du Clavier de toutes les anciennes Orgues. Mais on s'est enfin trouvé gêné par des limites, quelque espace qu'elles pussent contenir; on les a franchies, on s'est étendu en haut & en bas; on a fait des Claviers à ravalement; on a démanché sans cesse; on a forcé les Voix, & enfin l'on s'est tant donné de carrière à cet égard, que le *Systême* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour descendre, la plus basse Corde des Basses ordinaires ne passe pas encore le C *sol ut* : mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baissant le Ton du *Systême* général : c'est même ce qu'on a déjà commencé de faire, & je tiens pour certain qu'en France le Ton de l'Opéra est plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du tems de Lully. Au contraire, celui de la Musique instrumentale est monté comme en Italie, & ces différences commencent à devenir assez sensibles pour qu'on s'en apperçoive dans la pratique.

Voyez (*Planche* I. *Fig.* 1.) une Table générale du grand

Clavier à ravalement, & de tous les Sons qui y sont contenus dans l'étendue de cinq Octaves.

SYSTÊME est encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des Sons admis dans la Musique, ou un ordre de signes établis pour les exprimer. C'est dans le premier sens que les Anciens distinguoient le *Systême* Pythagoricien & le *Systême* Aristoxénien. (Voyez ces mots.) C'est dans le second que nous distinguons aujourd'hui le *Systême* de Guy, le *Systême* de Sauveur, de Démos, du P. Souhaitti, &c. desquels il a été parlé au mot *Note*.

Il faut remarquer que quelques-uns de ces *Systêmes* portent ce nom dans l'une & dans l'autre acception : comme celui de M. Sauveur, qui donne, à la fois, des règles pour déterminer les rapports des Sons, & des Notes pour les exprimer ; comme on peut le voir dans les Mémoires de cet Auteur, répandus dans ceux de l'Académie des Sciences. (Voyez aussi les mots MÉRIDE, EPTAMÉRIDE, DÉCAMÉRIDE.)

Tel est encore un autre *Systême* plus nouveau, lequel étant demeuré manuscrit & destiné peut-être à n'être jamais vû du Public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait, qui nous a été communiqué par l'Auteur M. Roualle de Boisgelou, Conseiller au Grand-Conseil, déjà cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premièrement de déterminer le rapport exact des Sons dans le Genre Diatonique & dans le Chromatique ; ce qui se faisant d'une manière uniforme pour tous les Tons, fait par conséquent évanouir le Tempérament.

Tout le *Systême* de M. de Boisgelou est sommairement renfermé dans les quatre formules que je vais transcrire, après avoir rappellé au Lecteur les règles établies en divers endroits de ce Dictionnaire sur la manière de comparer & composer les intervalles ou les rapports qui les expriment. On se souviendra dont :

1. Que pour ajoûter un Intervalle à un autre, il faut en composer les rapports. Ainsi, par exemple, ajoûtant la Quinte $\frac{2}{3}$, à la Quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$, ou $\frac{1}{2}$; savoir l'Octave.

2. Que pour ajoûter un Intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport. Ainsi, pour ajoûter une Quinte à une autre Quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la Quinte à sa seconde puissance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$.

3. Que pour rapprocher ou ſimplifier un Intervalle redoublé tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il ſuffit d'ajoûter le petit nombre à lui-même une ou pluſieurs fois ; c'eſt-à dire, d'abaiſſer les Octaves juſqu'à ce que les deux termes, étant auſſi rapprochés qu'il eſt poſſible, donnent un Intervalle ſimple. Ainſi, de $\frac{4}{9}$ faiſant $\frac{8}{9}$ on a pour le produit de la Quinte redoublée le rapport du *Ton* majeur.

J'ajoûterai que dans ce Dictionnaire j'ai toujours exprimé les rapports des Intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boiſgelou les exprime par les longueurs des Cordes ; ce qui rend ſes expreſſions inverſes des miennes. Ainſi, le rapport de la Quinte par les vibrations étant $\frac{3}{2}$, eſt $\frac{2}{3}$ par les longueurs des Cordes. Mais on va voir que ce rapport n'eſt qu'approché dans le *Syſtême* de M. de Boiſgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet Auteur avec leur explication.

FORMULES.

$$\left\{ \begin{array}{ll} \text{A.} & 12s - 7r \pm t = 0. \\ \text{B.} & 12x - 5t \pm r = 0. \end{array} \right.$$

$$\left\{ \begin{array}{ll} \text{C.} & 7s - 4r \pm x = 0. \\ \text{D.} & 7x - 5t \pm s = 0. \end{array} \right.$$

EXPLICATION.

Rapport de l'Octave . . . $2 : 1$.
Rapport de la Quinte . . . $n : 1$.
Rapport de la Quarte . . . $2 : n$.

Rapport de l'Intervalle qui vient de Quinte. $n^r . 2^s$.
Rapport de l'Intervalle qui vient de Quarte. $2^t . n^r$.



r. Nombre de Quintes ou de Quartes de l'Intervalle.
ſ. Nombre d'Octaves combinées de l'Intervalle.

t. Nombre de ſemi-Tons de l'Intervalle.

x. Gradation diatonique de l'Intervalle ; c'eſt-à-dire , nombre des Secondes diatoniques majeures & mineures de l'Intervalle.

$x \pm 1$. Gradation des termes d'où l'Intervalle tire ſon nom.



Le premier cas de chaque formule a lieu , lorſque l'Intervalle vient de Quintes.

Le ſecond cas de chaque formule a lieu , lorſque l'Intervalle vient de Quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples , commençons par donner des noms à chacune des douze touches du Clavier.

Ces noms , dans l'arrangement du Clavier propoſé par M. de Boiſgelou , (*Pl.* I. *Fig.* 3.) ſont les ſuivans.

Ut de re ma mi fa fi ſol be la ſa ſi.

Tout Intervalle eſt formé par la progreſſion de Quintes ou par celle de Quartes , ramenées à l'Octave. Par exemple , l'Intervalle *ſi ut* eſt formé par cette progreſſion de 5 Quartes *ſi mi la re ſol ut* , ou par cette progreſſion de 7 Quintes *ſi fi de be ma ſa fa ut.*

De même l'Intervalle *fa la* eſt formé par cette progreſſion de 4 Quintes *fa ut ſol re la* , ou par cette progreſſion de 8 Quartes *fa ſa ma be de fi ſi mi la.*

De ce que le rapport de tout Intervalle qui vient de Quintes eſt $n^r . 2^t$. , & que celui qui vient de Quartes eſt $2^t : n^r$. , il s'en-ſuit qu'on a pour le rapport de l'Intervalle *ſi ut* , quand il vient de Quartes , cette proportion $2^t : n^r :: 2^3 : n^5$, Et ſi l'Intervalle *ſi ut* vient de Quintes , on a cette proportion $n^r : 2^5 :: n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de Quartes , d'où vient l'Intervalle *ſi ut* , étant de 5 , le rapport de cet Intervalle eſt de $2^5 : n^5$. , puiſque le rapport de la Quarte eſt $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^5$. déſigneroit un Intervalle de 1^5. ſemi-Tons , puiſque chaque Quarte a 5 ſemi-Tons , &

que cet Intervalle a 5 Quartes. Ainſi, l'Octave n'ayant que 12 ſemi-Tons, l'Intervalle *ſi ut* paſſeroit deux Octaves.

Donc pour que l'Intervalle *ſi ut* ſoit moindre que l'Octave, il faut diminuer ce rapport $2^s : n^s$, de deux Octaves; c'eſt-à-dire, du rapport de $2^2 : 1$. Ce qui ſe fait par un rapport composé du rapport direct $2^s : n^s$, & du rapport $1 : 2^2$ inverſe de celui $2^2 : 1$, en cette ſorte ; $2^s \times 1 : n^s \times 2^2 :: 2^s : 2^2 n^s :: 2^3 ; n^s$.

Or, l'Intervalle *ſi ut* venant de Quartes, ſon rapport, comme il a été dit ci-devant, eſt $2^s : n^r$. Donc $2^s ; n^r. :: 2^3 : n^5$. Donc $s = 3$, & $r = 5$.

Ainſi, réduiſant les lettres du ſecond cas de chaque formule aux nombres correſpondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 = 0$, & pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorſque le même Intervalle *ſi ut* vient de Quintes, il donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Ainſi, l'on a $r = 7$, $s = 4$, & par conſéquent, pour A de la premiere formule, $12s - 7r - t = 48 - 49 + 1 = 0$. Et pour B, $12x - 5t \pm r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'Intervalle *fa la* venant de Quintes donne cette proportion $n^r ; 2^s :: n^4 : 2^2$, & par conſéquent on a $r = 4$ & $s = 2$. Le même Intervalle venant de Quartes donne cette proportion $2^s : n^r :: 2^5 : n^8$, &c. Il ſeroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les Intervalles par le moyen des formules. Ce ſera mettre un Lecteur attentif ſur la route que de lui donner les valeurs de n & de ſes puiſſances.

Valeurs des Puiſſances de n.

$n^4 = 5$, c'eſt un fait d'expérience.
Donc $n^8 = 25$ $n^{12} = 125$. &c.

Valeurs préciſes des trois premières Puiſſances de n ;

$n = \sqrt[4]{5}$, $n^2 = \sqrt{5}$, $n^3 = \sqrt[4]{125}$.

Valeurs approchées des trois premières Puiſſances de n :

$m = \frac{3}{2}$, $m^2 = \frac{3^2}{2^2}$, $m^3 = \frac{3^3}{2^3}$.

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru jusqu'ici être celui de la Quinte juste, n'est qu'un rapport d'approximation, & donne une Quinte trop forte, & de-là le véritable principe du Tempérament qu'on ne peut appeller ainsi que par abus, puisque la Quinte doit être foible pour être juste.

REMARQUES SUR LES INTERVALLES.

Un Intervalle d'un nombre donné de semi-Tons, a toujours deux rapports différens; l'un comme venant de Quintes, & l'autre comme venant de Quartes. La somme des deux valeurs de r dans ces deux rapports égale 12, & la somme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de Quintes ou de Quartes dans lequel r est le plus petit, est l'Intervalle diatonique, l'autre est l'Intervalle chromatique. Ainsi l'Intervalle *si ut*, qui a ces deux rapports $2^3 : n^5$ & $n^7 : 2^4$, est un Intervalle diatonique comme venant de Quartes, & son rapport est $2^3 : n^5$; mais ce même Intervalle *si ut* est chromatique comme venant de Quintes, & son rapport est $n^7 : 2^4$. parce que dans le premier cas $r = 5$ est moindre que $r = 7$ du second cas.

Au contraire l'Intervalle *fa la* qui a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ & $2^5 : n^8$, est diatonique dans le premier cas où il vient de Quintes, & chromatique dans le second où il vient de Quartes.

L'Intervalle *si ut*, diatonique, est une seconde mineure: l'Intervalle *si ut*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *si*. *si* Dièse (car alors *ut* est pris pour *si* Dièse) est un Unisson superflu.

L'Intervalle *fa la*, diatonique, est une Tierce majeure, l'Intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *mi* Dièse *la*, (car alors *fa* est pris comme *mi* Dièse) est une Quarte diminuée. Ainsi des autres.

Il est évident, 1°. Qu'à chaque Intervalle diatonique correspond un Intervalle chromatique d'un même nombre de semi-Tons & *vice versâ*. Ces deux Intervalles de même nombre de semi-Tons, l'un diatonique & l'autre chromatique, sont appellés Intervalles correspondans.

2°. Que quand la valeur de r est égale à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, Intervalle est diatoni-

que; soit que cet Intervalle vienne de Quintes ou de Quartes; mais que si r est égal à un de ces nombres, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'Intervalle est chromatique.

3°. Que lorsqu'$r = 6$, l'Intervalle est en même tems diatonique & chromatique, soit qu'il vienne de quintes ou de quartes : tels sont les deux Intervalles *fa si*, appellé Triton, & *si fa* appellé Fausse-Quinte. Le Triton *fa si* est dans le rapport $n^6 : 2^9$. & vient de six Quintes; la Fausse-Quinte *si fa* est dans le rapport $2^4 : n^6$ & vient de six Quartes: où l'on voit que dans les deux cas on a $r = 6$. Ainsi le Triton, comme Intervalle diatonique, est une Quarte majeure; &, comme Intervalle chromatique, une quarte superflue : la Fausse-Quinte *si fa*, comme intervalle diatonique, est une Quinte mineure; comme Intervalle chromatique, une Quinte diminuée. Il n'y a que ces deux Intervalles & leurs Répliques qui soient dans le cas d'être en même tems diatoniques & chromatiques.

Les Intervalles diatoniques de même nom, & conséquemment de même gradation, se divisent en majeurs & mineurs. Les Intervalles chromatiques se divisent en diminués & superflus. A chaque Intervalle diatonique mineur correspond un Intervalle chromatique superflu, & à chaque Intervalle diatonique majeur correspond un Intervalle chromatique diminué.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quintes, est majeur ou diminué, selon que cet Intervalle est diatonique ou chromatique; & réciproquement tout Intervalle majeur ou diminué vient de Quintes.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quartes, est mineur ou superflu, selon que cet Intervalle est diatonique ou chromatique; & *vice versâ* tout Intervalle mineur ou superflu vient de Quartes.

Ce seroit le contraire si l'Intervalle étoit pris en descendant.

De deux Intervalles correspondans, c'est-à-dire, l'un diatonique & l'autre chromatique, & qui, par conséquent, viennent l'un de Quintes & l'autre de Quartes, le plus grand est celui qui vient de Quartes, & il surpasse celui qui vient de Quintes, quant à la gradation, d'une unité; &, quant à l'intonation, d'un Intervalle, dont le rapport est $2^7 : n^{12}$; c'est-à-dire, 128, 125. Cet Inter-

valle est la Seconde diminuée appellée communément grand Comma au Quart-de-Ton; & voilà la porte ouverte au Genre Enharmonique.

Pour achever de mettre les Lecteurs sur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la Musique, je transcrirai, (*Pl.* I. *Fig.* 4.) les deux Tables de progressions dressées par M. de Boisgelou, par lesquelles on voit d'un coup d'œil les rapports de chaque Intervalle & les puissances des termes de ces rapports selon le nombre de Quartes ou de Quintes qui les composent.

On voit, dans ces formules, que les semi-Tons sont réellement les Intervalles primitifs & élémentaires qui composent tous les autres; ce qui a engagé l'Auteur à faire, pour ce même *Systême*, un changement considérable dans les caractères, en divisant chromatiquement la Portée par Intervalles ou Degrés égaux & tous d'un semi-Ton, au lieu que dans la Musique ordinaire chacun de ces Degrés est tantôt un Comma, tantôt un semi-Ton, tantôt un Ton, & tantôt un Ton & demi; ce qui laisse à l'œil l'équivoque & à l'esprit le doute de l'Intervalle, puisque les Degrés étant les mêmes, les Intervalles sont tantôt les mêmes & tantôt différens.

Pour cette réforme il suffit de faire la Portée de dix Lignes au lieu de cinq, & d'assigner à chaque Position une des douze Notes du Clavier chromatique ci-devant indiqué, selon l'ordre de ces Notes, lesquelles restant ainsi toujours les mêmes, déterminent leurs Intervalles avec la dernière précision, & rendent absolument inutiles tous les Dièses, Bémols ou Béquarres, dans quelque Ton qu'on puisse être, & tant à la Clef qu'accidentellement. Voyez la Planche I, où vous trouverez, Figure 6, l'Echelle chromatique sans Dièse ni Bémol; &, Figure 7, l'Echelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce sur cette nouvelle manière de noter & de lire la Musique, on sera surpris de la netteté, de la simplicité qu'elle donne à la Note, & de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, sans qu'il soit possible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'espace sur le papier, & peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les vitesses par la multitude des Lignes, sur-tout dans la Symphonie.

Mais comme ce Systême de Notes est absolument chro-

matique, il me paroît que c'est un inconvénient d'y laisser subsister les dénominations des Degrés diatoniques ; & que, selon M. de Boisgelou, *ut re* ne devroit pas être une Seconde, mais une Tierce ; ni *ut mi* une Tierce, mais une Quinte ; ni *ut ut* une Octave, mais une Douzième : puisque chaque semi-Ton formant réellement un Degré sur la Note, devroit en prendre aussi la dénomination ; alors $x + 1$ étant toujours égal à t dans les formules de cet Auteur, ces formules se trouveroient extrêmement simplifiées. Du reste, ce Systême me paroît également profond & avantageux : il seroit à desirer qu'il fût développé & publié par l'Auteur, ou par quelque habile Théoricien.

SYSTÊME, enfin, est l'assemblage des règles de l'Harmonie, tirées de quelques principes communs qui les rassemblent, qui forment leur liaison, desquels elles découlent, & par lesquels on en rend raison.

Jusqu'à notre siècle l'Harmonie, née successivement & comme par hasard, n'a eu que des règles éparses, établies par l'oreille, confirmées par l'usage, & qui paroissoient absolument arbitraires. M. Rameau est le premier qui, par le *Systême* de la Basse-fondamentale, a donné des principes à ces règles. Son *Systême*, sur lequel ce Dictionnaire a été composé, s'y trouvant suffisamment développé dans les principaux Articles, ne sera point exposé dans celui-ci, qui n'est déjà que trop long, & que ces répétitions superflues allongeroient encore à l'excès. D'ailleurs, l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'exposer tous les *Systêmes*, mais seulement de bien expliquer ce que c'est qu'un *Systême*, & d'éclaircir au besoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *Systême* de M. Rameau, si obscur, si diffus dans ces écrits, exposé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru susceptible, pourront recourir aux élémens de Musique de M. d'Alembert.

M. Serre de Genève, ayant trouvé les principes de M. Rameau insuffisans à bien des égards, imagina un autre *Systême* sur le sien, dans lequel il prétend montrer que toute l'Harmonie porte sur une double Basse-fondamentale ; & comme cet Auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en com-

poſa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *Syſtême* mixte, qu'il fit imprimer à Paris en 1753, ſous ce titre : *Eſſais ſur les principes de l'Harmonie*, &c. La facilité que chacun a de conſulter cet ouvrage, & l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me diſpenſent auſſi d'en rendre compte au public.

Il n'en eſt pas de même de celui de l'illuſtre M. Tartini dont il me reſte à parler ; lequel étant écrit en langue étrangère, ſouvent profond & toujours diffus, n'eſt à portée d'être conſulté que de peu de gens, dont même la plûpart ſont rebutés par l'obſcurité du Livre, avant d'en pouvoir ſentir les beautés. Je ferai, le plus brièvement qu'il me ſera poſſible, l'extrait de ce nouveau *Syſtême*, qui, s'il n'eſt pas celui de la Nature, eſt au moins, de tous ceux qu'on a publiés juſqu'ici, celui dont le principe eſt le plus ſimple, & duquel toutes les loix de l'Harmonie paroiſſent naître le moins arbitrairement.

SYSTÊME DE M. TARTINI.

Il y a trois manières de calculer les rapports des Sons.

I. En coupant ſur le Monocorde la Corde entière en ſes parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les Sons ſeront en raiſon inverſe des longueurs de la Corde & de ſes parties.

II. En tendant, par des poids inégaux, des Cordes égales, les Sons ſeront comme les racines quarrées des poids.

III. En tendant, par des poids égaux, des Cordes égales en groſſeur & inégales en longueur, ou égales en longueur & inégales en groſſeur, les Sons ſeront en raiſon inverſe des racines quarrées de la dimenſion où ſe trouve la différence.

En général les Sons ſont toujours entr'eux en raiſon inverſe des racines cubiques des corps ſonores. Or, les Sons des Cordes s'altèrent de trois manières : ſavoir, en altérant, ou la groſſeur, c'eſt-à-dire le diamètre de la groſſeur ; ou la longueur ; ou la tenſion. Si tout cela eſt égal, les Cordes ſont à l'Uniſſon. Si l'une de ces choſes ſeulement eſt altérée, les Sons ſuivent, en raiſon inverſe, les rapports des altérations. Si deux ou toutes les

trois sont altérées, les Sons sont, en raison inverse, comme les racines des rapports composés des altérations. Tels sont les principes de tous les phénomènes qu'on observe en comparant les rapports des Sons & ceux des dimensions des corps sonores.

Ceci compris; ayant mis les regîtres convenables, touchez sur l'Orgue la pédale qui rend la plus basse Note marquée dans la Planche I. Figure 7, toutes les autres Notes marquées au-dessus résonneront en même tems, & cependant vous n'entendrez que le Son le plus grave.

Les Sons de cette Série confondus dans le Son grave, formeront dans leurs rapports la suite naturelle des fractions $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, &c., laquelle suite est en progression harmonique.

Cette même Série sera celle de Cordes égales tendues par des poids qui seroient comme les quarrés $\frac{1}{1}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{9}\ \frac{1}{16}\ \frac{1}{25}\ \frac{1}{36}$, &c. des mêmes fractions susdites.

Et les Sons que rendroient ces Cordes sont les mêmes exprimés en Notes dans l'exemple.

Ainsi donc, tous les Sons qui sont en progression harmonique depuis l'unité, se réunissent pour n'en former qu'un sensible à l'oreille, & tout le *Systême* harmonique se trouve dans l'unité.

Il n'y a, dans un Son quelconque, que ses aliquotes qu'il fasse résonner, parce que dans toute autre fraction, comme seroit celle-ci $\frac{2}{5}$ il se trouve, après la division de la Corde en parties égales, un reste dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, & en sont réciproquement heurtées, de sorte que des deux Sons qui en résulteroient, le plus foible est détruit par le choc de tout les autres.

Or, les aliquotes étant toutes comprises dans la Série des fractions $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}$, &c ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes est ce que M. Tartini appelle Unité ou Monade harmonique, du concours desquelles résulte un Son. Ainsi, toute l'Harmonie étant nécessairement comprise entre la Monade ou l'Unité composante & le Son plein ou l'Unité composée, il s'en-suit que l'Harmonie a, des deux côtés, l'Unité pour terme, & consiste essentiellement dans l'Unité.

L'expérience suivante, qui sert de principe à toute

l'Harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux Sons forts, justes & soutenus, se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisième Son, plus ou moins sensible, à proportion de la simplicité du rapport des deux premiers & de la finesse d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience aussi sensible qu'il est possible, il faut placer deux Hautbois bien d'accord à quelques pas d'Intervalle, & se mettre entre deux, à égale distance de l'un & de l'autre. A défaut de Hautbois, on peut prendre deux Violons, qui, bien que le Son en soit moins fort, peuvent, en touchant avec force & justesse, suffire pour faire distinguer le troisième Son.

La production de ce troisième Son, par chacune de nos Consonnances, est telle que la montre la Table, (*Pl.* I. *Fig.* 8.) & l'on peut la poursuivre au-delà des Consonnances, par tous les Intervalles représentés par les aliquotes de l'Unité.

L'Octave n'en donne aucun, & c'est le seul Intervalle excepté.

La Quinte donne l'Unisson du Son grave, Unisson qu'avec de l'attention l'on ne laisse pas de distinguer.

Les troisièmes Sons produits par les autres Intervalles, sont tous au grave.

La Quarte donne l'Octave du Son aigu.

La Tierce majeure donne l'Octave du Son grave, & la Sixte mineure, qui en est renversée, donne la double Octave du Son aigu.

La Tierce mineure donne la Dixième majeure du Son grave ; mais la Sixte majeure, qui en est renversée, ne donne que la Dixième majeure du Son aigu.

Le *Ton* majeur donne la Quinzième ou double-Octave du Son grave.

Le Ton mineur donne la Dix-septième, ou la double-Octave de la Tierce majeure du Son aigu.

Le *semi-Ton* majeur donne la Vingt-deuxième, ou triple-Octave du Son aigu.

Enfin, le *semi-ton* mineur donne la Vingt-sixième du Son grave.

On voit, par la comparaison des quatre derniers Intervalles, qu'un changement peu sensible dans l'Intervalle

change très-sensiblement le Son produit ou fondamental. Ainsi, dans le *Ton* majeur, rapprochez l'Intervalle en abaissant le Son supérieur ou élevant l'inférieur seulement d'un $\frac{80}{81}$: aussi-tôt le Son produit montera d'un Ton. Faites la même opération sur le *semi-Ton* majeur, & le Son produit descendra d'une Quinte.

Quoique la production du troisième Son ne se borne pas à ces Intervalles, nos Notes n'en pouvant exprimer de plus composé, il est, pour le présent, inutile d'aller au-delà de ceux-ci.

On voit dans la suite régulière des Consonnances qui composent cette Table, qu'elles se rapportent toutes à une base commune & produisent toutes exactement le même troisième Son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomène, une démonstration physique de l'Unité du principe de l'Harmonie.

Dans les sciences Physico-Mathématiques, telles que la Musique, les démonstrations doivent bien être géométriques; mais déduites physiquement de la chose démontrée. C'est alors seulement que l'union du calcul à la Physique fournit, dans les vérités établies sur l'expérience & démontrées géométriquement, les vrais principes de l'Art. Autrement la Géométrie seule donnera des Théorêmes certains, mais sans usage dans la pratique; la Physique donnera des faits particuliers, mais isolés, sans liaison entr'eux & sans aucune loi générale.

Le principe physique de l'Harmonie est un, comme nous venons de le voir, & se résout dans la proportion harmonique. Or, ces deux propriétés conviennent au cercle; car nous verrons bien-tôt qu'on y retrouve les deux Unités extrêmes de la Monade & du Son; &, quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve aussi; puisque dans quelque point C, (*Pl. I. Fig. 9.*) que l'on coupe inégalement le Diamètre A B, le quarré de l'Ordonnée C D sera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties A C & C B du Diamètre par le rayon : propriété qui suffit pour établir la nature harmonique du Cercle. Car, bien que les Ordonnées soient moyennes géométriques entre les parties du Diamètre, les quarrés de ces Ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports représentent d'autant plus exactement ceux des Cordes-sonores, que les rapports

de ces Cordes ou des poids tendans sont aussi comme les quarrés, tandis que les Sons sont comme les racines.

Maintenant, du Diamètre A B, (*Pl.* I. *Fig.* 10.) divisé selon la série des fractions $\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, lesquelles sont en progression harmonique, soient tirées les Ordonnées C, C C; G, G G; c, cc; e, e e; & g, g g.

Le Diamètre représente une Corde sonore, qui, divisée en mêmes raisons, donne les Sons indiqués dans l'exemple O de la même Planche, Figure 11.

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au Diamètre, les Sections contiendront ces nombres entiers $BC = \frac{1}{2} = 30$; $BG = \frac{1}{3} = 20$; $Bc = \frac{1}{4} = 15$; $Be = \frac{1}{5} = 12$; $Bg = \frac{1}{6} = 10$.

Des points où les Ordonnées coupent le Cercle, tirons de part & d'autre des Cordes aux deux extrémités du Diamètre. La somme du quarré de chaque Corde & du quarré de la Corde correspondante, que j'appelle son complément, sera toujours égale au quarré du Diamètre. Les quarrés des Cordes seront entr'eux comme les Abscisses correspondantes, par conséquent aussi en progression harmonique, & représenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier Son.

Les quarrés des Complémens de ces mêmes Cordes seront entr'eux comme les Complémens des Abscisses au Diamètre, par conséquent dans les raisons suivantes:

$$\overline{AC}^2 = \frac{1}{2} = 30.$$

$$\overline{AG}^2 = \frac{2}{3} = 40.$$

$$\overline{Ac}^2 = \frac{3}{4} = 45.$$

$$\overline{Ae}^2 = \frac{4}{5} = 48.$$

$$\overline{Ag}^2 = \frac{5}{6} = 50.$$

& représenteront les Sons de l'exemple P; sur lequel on doit remarquer en passant, que cet exemple, comparé au

suivant Q & au précédent O, donne le fondement naturel de la régle des mouvemens contraires.

Les quarrés des Ordonnées seront au quarré 3600 du Diamètre dans les raisons suivantes:

$\overline{A\quad B} = 1 = 3600.$

$\overline{C, CC} = \frac{1}{4} = 900.$

$\overline{G, GG} = \frac{2}{9} = 800.$

$\overline{c, cc} = \frac{3}{16} = 675.$

$\overline{e, ee} = \frac{4}{25} = 576.$

$\overline{g, gg} = \frac{5}{16} = 500.$

& représenteront les Sons de l'exemple Q.

Or, cette dernière série, qui n'a point d'homologue dans les divisions du diamètre, & sans laquelle on ne sauroit pourtant completter le *Systême* harmonique, montre la nécessité de chercher dans les propriétés du Cercle les vrais fondemens du *Systême*, qu'on ne peut trouver, ni dans la ligne droite, ni dans les seuls nombres abstraits.

Je passe à dessein toutes les autres propositions de M. Tartini sur la nature arithmétique, harmonique & géométrique du Cercle, de même que sur les bornes de la Série harmonique donnée par la raison sextuple; parce que ses preuves, énoncées seulement en chiffres, n'établissent aucune démonstration générale; que, de plus, comparant souvent des grandeurs hétérogènes, il trouve des proportions où l'on ne sauroit même voir de rapport. Ainsi, quand il croit prouver que le quarré d'une ligne est moyen proportionnel d'une telle raison, il ne prouve autre chose, sinon que tel nombre est moyen proportionnel entre deux tels autres nombres: car les surfaces & les nombres abstraits

abstraits n'étant point de même nature, ne peuvent se comparer. M. Tartini sent cette difficulté, & s'efforce de la prévenir ; on peut voir ses raisonnemens dans son Livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, & les règles de l'Art Harmonique.

L'Octave, qui n'engendre aucun Son fondamental, n'étant point essentielle à l'Harmonie, peut être retranchée des parties constitutives de l'Accord. Ainsi, l'Accord, réduit à sa plus grande simplicité, doit être considéré sans elle. Alors il est composé seulement de ces trois termes $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, lesquels sons en proportion harmonique, & où les deux Monades $\frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$ sont les seuls vrais élémens de l'Unité sonore, qui portent le nom d'Accord parfait : car la fraction $\frac{1}{4}$ est élément de l'Octave $\frac{1}{2}$, & la fraction $\frac{1}{6}$ est Octave de la Monade $\frac{1}{3}$.

Cet Accord parfait, $\frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, produit par une seule Corde & dont les termes sont en proportion harmonique, est la loi générale de la Nature, qui sert de base à toute la science des Sons ; loi que la Physique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication est inutile aux règles de l'Harmonie.

Les calculs des Cordes & des poids tendans servent à donner en nombre les rapports des Sons qu'on ne peut considérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troisième Son, engendré par le concours de deux autres, est comme le produit de leurs quantités ; & quand, dans une cathégorie commune, ce troisième Son se trouve toujours, le même, quoiqu'engendré par des Intervalles différens ; c'est que les produits des générateurs sont égaux entr'eux.

Ceci se déduit manifestement des propositions précédentes.

Quel est, par exemple, le troisiéme Son qui résulte de CB & de GB ? (*Pl.* I. *Fig.* 10.) C'est l'Unisson de CB. Pourquoi ? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les quarrés des deux Ordonnées C, CC, & G, GG, sont moyens proportionnels, les sommes des extrêmes sont égales entr'elles, & par conséquent produisent le même Son commun CB, ou C, CC.

En effet, la Somme des deux rectangles de BC par C, CC,

& de A C par C, C C est égale à la Somme des deux rectangles ne B G par C, C C, & de G A par C, C C: car chacune de ces deux Sommes est égale à deux fois le quarré du rayon. D'où il suit que le Son C, C C ou C B, doit être commun aux deux Cordes: or, ce Son est précisément la Note Q de l'exemple O.

Quelques Ordonnées que vous puissiez prendre dans le Cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troisième Son représenté par la Note Q; parce que les rectangles des deux parties du Diamètre par le rayon donneront toujours des Sommes égales.

Mais l'Octave X Q n'engendre que des harmoniques à l'aigu, & point de Son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'Ordonnée sur l'extrémité du Diamétre, & que par conséquent le Diamétre & le rayon ne sauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviser harmoniquement le Diamètre par les fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, qui donnent le *Systême* naturel de l'Accord majeur, si on le divise arithmétiquement en six parties égales, on aura le *Systême* de l'Accord majeur renversé, & ce renversément donne exactement l'Accord mineur: (*Pl.* I. *Fig.* 12.) une de ces parties donnera la Dix-neuvième, c'est-à-dire, la double Octave de la Quinte; deux donneront la Douzième, ou l'Octave de la Quinte; trois donneront l'Octave, quatre la Quinte, & cinq la Tierce mineure.

Mais, si-tôt qu'unissant deux de ces Sons, on cherchera le troisième Son qu'ils engendrent, ces deux Sons simultanés, au lieu du Son C, (*Figure* 13,) ne produiront jamais pour Fondamentale, que le Son E b; ce qui prouve que, ni l'Accord mineur, ni son Mode, ne sont donnés par la Nature. Que si l'on fait consonner deux ou plusieurs Intervalles de l'Accord mineur, les Sons fondamentaux se multiplieront; &, relativement à ces Sons, on entendra plusieurs Accords majeurs à la fois, sans aucun Accord mineur.

Ainsi, par expérience faite en présence de huit célèbres Professeurs de Musique, deux Hautbois & un Violon sonnant ensemble les Notes blanches marquées dans la

Portée A, (*Pl.* G. *Fig.* 5.) on entendoit distinctement les Sons marqués en noir dans la même Figure; savoir, ceux qui sont marqués à part dans la Portée B pour les Intervalles qui sont au-dessus, & ceux marqués dans la Portée C, aussi pour les Intervalles qui sont au-dessus.

En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit résulter de cet ensemble, on doit conclure que toute Musique en Mode mineur seroit insupportable à l'oreille, si les Intervalles étoient assez justes & les Instrumens assez forts pour rendre les Sons engendrés aussi sensibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer en passage, que l'inverse de deux Modes, marquée dans la Figure 13, ne se borne pas à l'Accord fondamental qui les constitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la suite d'un Chant & d'une Harmonie qui, notée en sens direct dans le Mode majeur, lorsqu'on renverse le papier & qu'on met des clefs à la fin des Lignes devenues le commencement, présente à rebours une autre suite de Chant & d'Harmonie en Mode mineur, exactement inverse de la première où les Basses deviennent les Dessus, *& vice versâ.* C'est ici la clef de la manière de composer ces doubles Canons dont j'ai parlé au mot *Canon*. M. Serre, ci-devant cité, lequel a très-bien exposé dans son Livre cette curiosité Harmonique annonce une Symphonie de cette espèce, composée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver: c'étoit mieux fait assurément que de la faire exécuter. Une composition de cette nature doit être meilleure à présenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la division harmonique du Diamètre résulte le Mode majeur, & de la division arithmétique le Mode mineur. C'est d'ailleurs un fait connu de tous les Théoriciens, que les rapports de l'Accord mineur se trouvent dansla division arithmétique de la Quinte. Pour trouver le premier fondement du Mode mineur dans le *Systême* harmonique, il suffit donc de montrer dans ce *Systême* la division arithmétique de la Quinte.

Tout le *Systême* harmonique est fondé sur la raison double, rapport de la Corde entière à son Octave, ou du Diamètre au rayon; & sur la raison sesquialtère qui donne le

premier Son harmonique ou fondamental auquel se rapportent tous les autres.

Or, si, (*Pl. I. Fig.* 11.) dans la raison double on compare successivement la deuxième Note G, & la troisième F de la Série P au Son fondamental Q, & à son Octave grave qui est la Corde entière, on trouvera que la première est moyenne harmonique, & la seconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, si dans la raison sesquialtère on compare successivement la quatrième Note *e*, & la cinquième *e b* de la même Série à la Corde entière & à sa Quinte G, on trouvera que la quatrième *e* est moyenne harmonique, & la cinquième *e b* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette Quinte. Donc le Mode mineur étant fondé sur la division arithmétique de la Quinte, & la Note *e b*, prise dans la Série des Complémens du *Systême* harmonique donnant cette division, le Mode mineur est fondé sur cette Note dans le *Systême* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les Consonnances dans la division harmonique du Diamètre donnée par l'exemple O, le Mode majeur dans l'ordre direct de ces Consonnances, le Mode mineur dans leur ordre rétrograde, & dans leurs Complémens représentés par l'exemple P, il nous reste à examiner le troisième exemple Q, qui exprime en Notes les rapports des quarrés des Ordonnées, & qui donne le *Systême* des Dissonnances.

Si l'on joint, par Accords simultanés, c'est-à-dire par Consonnances, les Intervalles successifs de l'exemple O, comme on fait dans la Figure 8. même Planche, l'on trouvera que quarrer les Ordonnées c'est doubler l'Intervalle qu'elles représentent. Ainsi, ajoûtant un troisième Son qui représente le quarré, ce Son ajoûté doublera toujours l'intervalle de la Consonnance, comme on le voit Figure 4. de la Planche G.

Ainsi, (*Pl. I. Fig.* 11.) la prem iere Note K de l'exemple Q double l'Octave, premier Intervalle de l'exemple O; la deuxième Note L double la Quinte, second Intervalle; la troisième Note M double la Quarte, troisième Intervalle, &c. & c'est ce doublement d'Intervalles qu'exprime la Figure 4. de la Planche G.

Laissant à part l'Octave du premier Intervalle, qui, n'engendrant aucun Son fondamental, ne doit point passer pour harmonique, la Note ajoûtée L forme, avec les deux qui sont au-dessous d'elle, une proportion continue géometrique en raison sesquialtère ; & les suivantes, doublant toujours les intervalles, forment aussi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions & progressions harmonique & arithmétique qui constituent le *Systême* consonnant majeur & mineur sont opposées, par leur nature, à la progression géométrique ; puisque celle-ci résulte essentiellement des mêmes rapports, & les autres de rapports toujours différens. Donc, si les deux proportions harmonique & arithmétique sont consonnantes, la proportion géométrique sera dissonnante nécessairement, &, par conséquent, le *Systême* qui résulte de l'exemple Q, sera le *Systême* des Dissonnances. Mais ce *Systême* tiré des quarrés des Ordonnées est lié aux deux précédens tirés des quarrés des Cordes. Donc le *Systême* dissonnant est lié de même au *Systême* universel harmonique.

Il suit de-là : 1°. Que tout Accord sera dissonnant lorsqu'il contiendra deux Intervalles semblables, autres que l'Octave ; soit que ces deux Intervalles se trouvent conjoints ou séparés dans l'Accord. 2°. Que de ces deux Intervalles, celui qui appartiendra au *Systême* harmonique ou arithmétique sera consonnant, & l'autre dissonnant. Ainsi, dans les deux exemples S.T. d'Accords dissonnans, (*Pl. G. Fig. 6.*) les Intervalles G C & *c e* sont consonnans, & les Intervalles C F & *e g* dissonnans.

En rapportant maintenant chaque terme de la Série dissonnante au Son fondamental ou engendré C de la Série harmonique, on trouvera que les Dissonnances qui résulteront de ce rapport seront les suivantes, & les seules directes qu'on puisse établir sur le *Systême* harmonique.

I. La première est la Neuvième ou double Quinte L (*Fig. 4.*)

II. La seconde est l'Onzième qu'il ne faut pas confondre avec la simple Quarte, attendu que la première Quarte ou Quarte simple G C, étant dans le *Systême* harmonique particulier, est consonnante ; ce que n'est pas la deuxième Quarte ou Onzième CM, étrangère à ce même *Systême*

III. La troisième est la Douzième ou Quinte superflue que M. Tartini appelle *Accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'Accord sensible sur la Médiante en Mode mineur, que nous appellons Quinte superflue, n'a jamais été admis en Italie à cause de son horrible dureté. Voyez (*Pl.* K. *Fig.* 3.) la pratique de cet Accord à la Françoise, & (Figure 5.) la pratique du même Accord à l'Italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même distinction des deux Quartes, consonnante & dissonnante, que j'ai faite ci-devant, se doit entendre de même des deux Tierces majeures de cet Accord & des deux Tierces mineures de l'Accord suivant.

IV. La quatrième & dernière Dissonnance donnée par la Série est la Quatorzième H, (*Pl.* G. *Fig.* 4.) c'est-à-dire, l'Octave de la Septième; Quatorzième qu'on ne réduit au simple que par licence & selon le droit qu'on s'est attribué dans l'usage de confondre indifféremment les Octaves.

Si le *Systême* dissonnant se déduit du *Systême* harmonique, les règles de préparer & sauver les Dissonnances ne s'en déduisent pas moins, & l'on voit, dans la Série harmonique & consonnante, la préparation de tous les Sons de la Série arithmétique. En effet, comparant les trois Séries O. P. Q. on trouve toujours dans la progression successive des Sons de la Série O, non-seulement, comme on vient de voir, les raisons simples qui, doublées, donnent les Sons de la Serie Q, mais encore les mêmes Intervalles que forment entr'eux les Sons des deux P & Q. De sorte que la Série O prepare toujours antérieurement ce que donnent ensuite les deux Séries P & Q.

Ainsi, le premier Intervalle de la Série O, est celui de la Corde à vide à son Octave, & l'Octave est aussi l'Intervalle ou Accord que donne le premier Son de la Série Q, comparé au premier Son de la Série P.

De même, le second Intervalle de la Série O, (comptant toujours de la Corde entière) est une Douzième; l'Intervalle ou Accord du second Son de la Série Q, comparé au second Son de la Serie P, est aussi une Douzième. Le troisième de part & d'autre, est une double Octave; & ainsi de suite.

De plus, si l'on compare la Série P à la corde entière, (*Pl.* K *Fig.* 6,) on trouvera exactement les mêmes Intervalles que donne antérieurement la Série O, savoir Octave, Quinte, Quarte, Tierce majeure, & Tierce mineure.

D'où il suit que la Série harmonique particulière donne avec précision, non-seulement l'exemplaire & le modèle des deux Séries arithmétique & géométrique, qu'elle engendre, & qui complètent avec elle le Systême harmonique universel; mais aussi prescrit à l'une l'ordre de ses Sons, & prépare à l'autre l'emploi de ses Dissonnances.

Cette préparation, donnée par la Série harmonique, est exactement la même qui est établie dans la pratique: car la Neuvième, doublée de la Quinte, se prépare aussi par un mouvement de Quinte; l'Onzième, doublée de la Quarte, se prépare par un mouvement de Quarte; la Douziéme ou Quinte superflue, doublée de la Tierce majeure, se prépare par un mouvement de Tierce majeure; enfin la Quatorzième ou la Fausse-Quinte, doublée de la Tierce mineure, se prépare aussi par un mouvement de Tierce mineure.

Il est vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appellées fondamentales dans le Systême de M. Rameau, mais qui ne sont pas telles dans celui de M. Tartini; & il est vrai encore qu'on prépare les mêmes Dissonnances de beaucoup d'autres manières, soit par des Renversemens d'Harmonie, soit par des Basses substituées; mais tout découle toujours du même principe, & ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail des règles.

Celle de résoudre & sauver les Dissonnances naît du même principe que leur préparation: car comme chaque Dissonnance est préparée par le rapport antécédent du *Systême* harmonique, de même elle est sauvée par le rapport conséquent du même *Systême*.

Ainsi, dans la Série harmonique le rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de Quinte étant celui dont la Neuvième est préparée & doublée, le rapport suivant $\frac{3}{4}$ ou progrès de Quarte, est celui donc cette même Neuvième doit être sauvée: la Neuvième doit dont descendre d'un degré pour venir chercher dans la Série harmonique l'Unisson de ce deuxième

progrès, & par conſéquent l'Octave du ſon fondamental, (*Pl.* G. *Fig.* 7.)

En ſuivant la même méthode, on trouvera que L'Onzième F doit deſcendre de même d'un Degré ſur l'Uniſſon E de la Série harmonique ſelon le rapport correſpondant $\frac{16}{15}$, que la Douzième ou Quinte ſuperflue G Dièſe doit redeſcendre ſur le même G naturel ſelon le rapport $\frac{25}{24}$; où l'on voit la raiſon juſqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la Baſſe doit monter pour préparer les Diſſonnances, & pourquoi le Deſſus doit deſcendre pour les ſauver. On peut remarquer auſſi que la Septième, qui, dans le Syſtême de M. Rameau, eſt la première & preſque l'unique Diſſonnance, eſt la dernière en rang dans celui de M. Tartini; tant il faut que ces deux Auteurs ſoient oppoſés en toute choſe!

Si l'on a bien compris les générations & analogies des trois Ordres ou Syſtêmes, tous fondés ſur le premier, donné par la nature, & tous repréſentés par les parties du cercle ou par leurs puiſſances, on trouvera 1°. Que le *Syſtême* harmonique particulier, qui donne le Mode majeur, eſt produit par la diviſion ſextuple en progreſſion harmonique du Diamètre ou de la Corde entiére, conſidérée comme l'unité. 2°. Que le *Syſtême* arithmétique, d'où reſulte le Mode mineur, eſt produit par la Série arithmétique des Complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, & l'élevant de terme en terme juſqu'à la raiſon ſextuple, qui donne enfin le Diamètre ou la Corde entière. 3°. Que le *Syſtême* géométrique ou diſſonnant eſt auſſi tiré du *Syſtême* harmonique particulier, en doublant la raiſon de chaque Intervalle; d'où il ſuit que le *Syſtême* harmonique du mode majeur, le ſeul immédiatement donné par la nature, ſert de principe & de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit juſqu'ici, on voit que le *Syſtême* harmonique n'eſt point compoſé de parties qui ſe réuniſſent pour former un tout; mais qu'au contraire, c'eſt de la diviſion du tout ou de l'unité intégrale que ſe tirent les parties; que l'Accord ne ſe forme point des Sons, mais qu'il les donne; & qu'enfin par-tout où le Syſtême harmonique a lieu, l'Harmonie ne dérive point de la Mélodie, mais la mélodie de l'Harmonie.

Les élémens de la Mélodie diatonique sont contenus dans les Degrés successifs de l'Echelle ou Octave commune du Mode majeur commençant par C, de laquelle se tire aussi l'Echelle du Mode mineur commençant par A.

Cette Echelle n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'est pas non plus celle que donnent les divisions naturelles des Cors, Trompettes marines & autres Instrumens semblables; comme on peut le voir dans la Figure 1. de la Planche K. par la comparaison de ces deux Echelles, comparaison qui montre en même tems la cause des Tons faux donnés par ces Instrumens. Cependant l'Echelle commune, pour n'être pas d'accord avec la Série des aliquotes, n'en a pas moins une origine physique & naturelle qu'il faut développer.

La portion de la première Série O, (*Pl.* I. *Fig.* 10), qui détermine le *Systême* harmonique, est la sesquialtère ou Quinte C G; c'est-à-dire l'Octave harmoniquement divisée. Or, les deux termes qui correspondent à ceux-là dans la Série P des Complémens (*Fig.* 11.) sont les Notes G F. Ces deux Cordes sont moyennes, l'une harmonique, & l'autre arithmétique, entre la Corde entière & sa moitié, ou entre le Diamètre & le rayon; & ces deux moyennes G & F se rapportant toutes deux à la même Fondamentale, déterminent le Ton & même le Mode, puisque la proportion harmonique y domine & qu'elles paroissent avant la génération du Mode mineur: n'ayant donc d'autre loi que celle qui est déterminée par la Série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une & l'autre le caractère; savoir, l'Accord parfait majeur composé de tierce majeure & de Quinte.

Si donc on rapporte & range successivement, selon l'ordre le plus rapproché, les Notes qui constituent ces trois Accords, on aura très-exactement, tant en Notes musiles qu'en rapports numériques, l'Octave ou Echelle diatonique ordinaire rigoureusement établie.

En Notes, la chose est évidente par la seule opération.

En raports numériques, cela se prouve presque aussi facilement: car supposant 360 pour la longueur de la Corde entière, ces trois Notes C, G, F, seront comme 180, 240, 270; leurs Accords seront comme dans la Figure 8. Planche G, & l'Echelle entière qui s'en déduit sera dans

les rapports marqués Planche K. Figure 2 ; où l'on voit que tous les Intervalles sont justes, excepté l'accord parfait D F A, dans lequel la Quinte D A est foible d'un Comma, de même que la Tierce mineure D F, à cause du *Ton* mineur D E ; mais dans tout *Systême* ce défaut ou l'équivalent est inévitable.

Quand aux autres altérations que la nécessité d'employer les mêmes touches en divers Tons introduit dans notre Échelle, voyez TEMPÉRAMENT.

L'Échelle une fois établie, le principal usage des trois Notes C, G, F, dont elle est tirée, est la formation des Cadences qui, donnant un progrès de Notes fondamentales de l'une à l'autre, sont la Basse de toute la Modulation. G étant moyen harmonique, & F moyen arithmétique entre les deux termes de l'Octave, le passage du moyen à l'extrême forme une Cadence qui tire son nom du moyen qui la produit. G C est donc une Cadence harmonique, F C une Cadence arithmétique, & l'on appelle Cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique passant au moyen harmonique, se compose des deux avant de se résoudre sur l'extrême. (*Pl.* K. *Fig.* 4.)

De ces trois Cadences, l'harmonique est la principale & la première en ordre : son effet est d'une Harmonie mâle, forte & terminant un sens absolu. L'arithmétique est foible, douce, & laisse encore quelque chose à desirer. La Cadence mixte suspend le sens & produit à-peu-près l'effet du point interrogatif & admiratif.

De la succession naturelle de ces trois Cadences, telle qu'on la voit même Planche, Figure 7, resulte exactement la Basse-fondamentale de l'Échelle ; & de leurs divers entrelacemens se tire la manière de traiter un Ton quelconque, & d'y moduler une suite de Chants ; car chaque Note de la Cadence est supposée porter l'Accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle *la Règle de l'Octave*, (voyez ce mot), il est évident que, quand même on admettroit l'Harmonie qu'elle indique pour pure & régulière, comme on ne la trouve qu'à force d'art & de déductions, elle ne peut jamais être proposée en qualité de principe & de loi générale.

Les Compositeurs du quinzième siècle, excellens Har-

moniſtes pour la plûpart, employoient toute l'Échelle comme Baſſe-fondamentale d'autant d'Accords parfaits qu'elle avoit de Notes, excepté la Septième, à cauſe de la Quinte fauſſe; & cette Harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet, ſi l'Accord parfait ſur la Médiante n'eût été rendu trop dur par ſes deux fauſſes Relations avec l'Accord qui le précède & avec celui qui le ſuit. Pour rendre cette ſuite d'Accords parfaits auſſi pure & douce qu'il eſt poſſible, il faut la réduire à cette autre Baſſe-fondamentale, (*Fig.* S.), qui fournit, avec la précédente, une nouvelle ſource de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux Accords parfaits en Tierce mineure, ſavoir D & A, il eſt bon de chercher l'analogie que doivent avoir entr'eux les *Tons* majeurs & mineurs dans une Modulation régulière.

Conſidérons (*Pl.* I. *Fig.* 11.) la Note *e b* de l'exemple P unie aux deux Notes correſpondantes des exemples O & Q: priſe pour Fondamentale, elle ſe trouve ainſi baſe ou fondement d'un Accord en Tierce majeure; mais priſe pour moyen arithmétique entre la Corde entière & ſa Quinte, comme dans l'exemple X (*Fig.* 13.), elle ſe trouve alors Médiante ou ſeconde baſe du Mode mineur; ainſi cette même Note conſidérée ſous deux rapports différens, & tous deux déduits du *Syſtême*, donne deux Harmonies: d'où il ſuit que l'Échelle du Mode majeur eſt d'une Tierce mineure au deſſus de l'Échelle analogue du Mode mineur. Ainſi le Mode mineur analogue à l'Échelle d'*ut* eſt celui de *la*, & le Mode mineur analogue à celui de *fa* eſt celui de *re*. Or, *la* & *re* donnent exactement, dans la Baſſe-fondamentale de l'Échelle diatonique, les deux Accords mineurs analogues aux deux Tons d'*ut* & de *fa* déterminés par les deux Cadences harmoniques d'*ut* à *fa* & de *ſol* à *ut*. La Baſſe-fondamentale où l'on fait entrer ces deux Accords eſt donc auſſi régulière & plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'Harmonie du Mode majeur.

A l'égard des deux dernières Diſſonnances N & R de l'exemple Q, comme elles ſortent du Genre Diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la Meſure, des Périodes, des Phraſes & de tout Rhythme muſical, ſe trouve auſſi dans la généra-

tion des Cadences, dans leur ſuite naturelle, & dans leurs diverſes combinaiſons. Premièrement, le moyen étant homogène à ſon extrême, les deux membres d'une Cadence doivent, dans leur première ſimplicité, être de même nature & de valeurs égales: par conſéquent les huit Notes qui forment les quatre Cadences, Baſſe-fondamentale de l'Échelle, ſont égales entr'elles; & formant auſſi quatre Meſures égales, une pour chaque Cadence, le tout donne un ſens complet & une période harmonique. De plus, comme tout le *Syſtême* harmonique eſt fondé ſur la raiſon double & ſur la ſeſquialtère, qui, à cauſe de l'Octave, ſe confond avec la raiſon triple; de même toute Meſure bonne & ſenſible ſe réſout en celle à deux Tems ou en celle à trois, tout ce qui eſt au-delà, ſouvent tenté & toujours ſans ſuccès ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'Harmonie donnés par les trois ſortes de Cadence, & des diverſes manières de les entrelacer, naît la variété des ſens, des phraſes & de toute la Mélodie dont l'habile Muſicien exprime toute celle des phraſes du diſcours, & ponctue les Sons auſſi correctement que le Grammairien les paroles. De la Meſure donnée par les Cadences réſulte auſſi l'exacte expreſſion de la proſodie & du Rhythme: car comme la ſyllabe brève s'appuie ſur la longue, de même la Note qui prépare la cadence en levant s'appuie & pauſe ſur la Note qui la réſout en frappant; ce qui diviſe les Tems en forts & en foibles, comme les ſyllabes en longues & en brèves: cela montre comment on peut, même en obſervant les quantités, renverſer la proſodie & tout meſurer à contretems, lorſqu'on frappe les ſyllabes brèves & qu'on lève les longues, quoiqu'on croye obſerver leurs durées relatives & leurs valeurs muſicales.

L'uſage des Notes diſſonnantes par Degrés conjoints dans les Tems foibles de la Meſure, ſe déduit auſſi des principes établis ci-deſſus: car ſuppoſons l'Échelle diatonique & meſurée, marquée *Fig. 9. Pl.* K. il eſt évident que la Note ſoutenue ou rebattue dans la Baſſe X, au lieu des Notes de la Baſſe Z, n'eſt ainſi tolérée que parce que, revenant toujours dans les Tems forts, elle échappe aiſément à notre attention dans les Tems foibles, & que les

Cadences dont elle tient lieu n'en ſont pas moins ſuppoſées ; ce qui ne pourroit être ſi les Notes diſſonnantes changeoient de lieu & ſe frappoient ſur les Tems forts.

Voyons maintenant quels Sons peuvent être ajoûtés ou ſubſtitués à ceux de l'Echelle diatonique, pour la formation des Genres Chromatique & Enharmonique.

En inſérant dans leur ordre naturel les Sons donnés par la Série des Diſſonnances, on aura premièrement la Note *ſol* Dièſe N. (*Pl.* I. *Fig.* 11.) qui donne le Genre Chromatique & le paſſage régulier du Ton majeur d'*ut* à ſon mineur correſpondant *la*. Voyez *Pl.* K. *Fig.* 10.)

Puis on a la Note R ou *ſi* Bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le Genre Enharmonique. (*Fig* 11.)

Quoique, eu égard au Diatonique, tout le *Syſtême* harmonique ſoit, comme on a vu, renfermé dans la raiſon ſextuple ; cependant les diviſions ne ſont pas tellement bornées à cette étendue qu'entre la Dix-neuvième ou triple Quinte $\frac{1}{6}$, & la Vingt-deuxième ou quadruple Octave $\frac{1}{8}$, on ne puiſſe encore inſérer une moyenne harmonique ; $\frac{1}{7}$ priſe dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la Nature dans les Cors de chaſſe & Trompettes marines, & d'une intonation très-facile ſur le Violon.

Ces terme $\frac{1}{7}$, qui diviſe harmoniquement l'Intervalle de la Quarte *ſol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas avec le *ſol* une Tierce mineure juſte, dont le rapport ſeroit $\frac{5}{6}$; mais un Intervalle un peu moindre, dont le rapport eſt $\frac{6}{7}$; de ſorte qu'on ne ſauroit exactement l'exprimer en Note ; car le *la* Dièſe eſt déjà trop fort : nous le repréſenterons par la Note *ſi* précédée du ſigne |? un peu différent du Bémol ordinaire.

L'Echelle augmentée, ou, comme diſoient les Grecs, le Genre épaiſſi de ces trois nouveaux Sons placés dans leur rang, ſera donc comme l'exemple 12, Planche K. Le tout pour le même Ton, ou du moins pour les Tons naturellement analogues.

De ces trois Sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier conſtitue le Genre Chromatique, & le troiſième l'Enharmonique, le *ſol* Dièſe & le *ſi* Bémol ſont dans l'ordre des Diſſonnances : mais le *ſi* |? ne laiſſe pas d'être Conſonnant, quoiqu'il n'appartienne pas au

Genre Diatonique, étant hors de la progression sextuple qui renferme & détermine ce Genre: car puisqu'il est immédiatement donné par la Série harmonique des aliquotes, puisqu'il est moyen harmonique entre la Quinte & l'Octave du Son fondamental, il s'ensuit qu'il est consonnant comme eux, & n'a besoin d'être ni préparé ni sauvé; c'est aussi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette espéce de Septième.

A l'aide de ce nouveau Son, la Basse de l'Echelle diatonique retourne exactement sur elle-même, en descendant, selon la Nature du cercle qui la représente; & la Quatorzième ou Septième redoublée se trouve alors sauvée régulièrement par cette Note sur la Basse-tonique ou fondamentale, comme toutes les autres Dissonnances.

Voulez-vous, des principes ci-devant posés, déduire les règles de la Modulation, prenez les trois Tons majeurs relatifs, *ut*, *sol*, *fa*, & les trois Tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *re*; vous aurez six Toniques: & ce sont les seules sur lesquelles on puisse moduler en sortant du Ton principal; Modulations qu'on entrelace à son choix, selon le caractère du Chant & l'expression des paroles: non, cependant, qu'entre ces Modulations il n'y en ait de préférables à d'autres; même ces préférences, trouvées d'abord par le sentiment, ont aussi leurs raisons dans les principes, & leurs exceptions, soit dans les impressions diverses que veut faire le Compositeur, soit dans la liaison plus ou moins grande qu'il veut donner à ses phrases. Par exemple, la plus naturelle & la plus agréable de toutes les Modulations en Mode majeur, est celle qui passe de la Tonique *ut* au Ton de sa Dominante *sol*; parce que le Mode majeur étant fondé sur des divisions harmoniques, & la Dominante divisant l'Octave harmoniquement, le passage du premier terme au moyen est le plus naturel. Au contraire, dans le Mode mineur *la*, fondé sur la proportion arithmétique, le passage au Ton de la quatrième Note *re*, qui divise l'Octave arithmétiquement est beaucoup plus naturel que le passage au Ton *mi* de la Dominante, qui divise harmoniquement la même Octave; & si l'on y regarde attentivement, on trouvera que les Modulations plus ou moins agréables dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *Systême*.

Examinons maintenant les Accords ou Intervalles particuliers au Mode mineur, qui se déduisent des Sons ajoûtés à l'Echelle. (*Pl.* I. *Fig.* 12.)

L'analogie entre les deux Modes donne les trois Accords marqués *Fig.* 14. de la Planche K. dont tous les Sons ont été trouvés Consonnans dans l'établissement du Mode majeur. Il n'y a que le Son ajoûté g ✕ dont la Consonnance puisse être disputée.

Il faut remarquer d'abord que cet Accord ne se résout point en l'Accord dissonnant de Septième diminuée qui auroit *sol* Dièse pour Basse, parce qu'outre la Septième diminuée *sol* Dièse & *fa* naturel, il s'y trouve encore une Tierce diminuée *sol* Dièse & *si* Bémol, qui rompt toute proportion, ce que l'expérience confirme par l'insurmontable rudesse de cet Accord. Au contraire, outre que cet arrangement de Sixte superflue plaît à l'oreille & se résout très-harmonieusement, M. Tartini prétend que l'Intervalle est réellement bon, régulier & même consonnant. 1°. Parce que cette Sixte est à très-peu près Quatrième harmonique aux trois Notes B *b*, *d*, *f*, représentées par les fractions $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ est la Quatrième proportionnelle harmonique exacte. 2°. Parce que cette même Sixte est à très-peu près moyenne harmonique de la Quarte *fa*, *si* Bémol, formée par la Quinte du Son fondamental & par son Octave. Que si l'on emploie en cette occasion la Note marquée *sol* Dièse plûtôt que la Note marquée *la* Bémol qui semble être le vrai moyen harmonique, c'est non-seulement que cette division nous rejetteroit fort loin du Mode, mais encore que cette même Note *la* Bémol n'est moyenne harmonique qu'en apparence; attendu que la Quarte *fa*, *si* Bémol, est altérée & trop foible d'un Comma; de sorte que *sol* Dièse, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* Bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reste, on doit observer que tous les Sons de cet Accord qui se réunissent ainsi en une harmonie régulière & simultanée, sont exactement les quatre mêmes Sons fournis ci-devant dans la Série dissonnante Q par les complémens des divisions de la Sextuple harmonique: ce qui ferme, en quelque manière, le cercle harmonieux, & confirme la liaison de toutes les parties du *Systême*.

A l'aide de cette Sixte & de tous les autres Sons que la proportion harmonique & l'analogie fournissent dans le Mode mineur, on a un moyen facile de prolonger & varier assez longtems l'Harmonie sans sortir du Mode, ni même employer aucune véritable Dissonnance; comme on peut le voir dans l'exemple de Contrepoint donné par M. Tartini, & dans lequel il prétend n'avoir employé aucune Dissonnance, si ce n'est la Quarte-&-Quinte finale.

Cette même Sixte superflue a encore des usages plus importans & plus fins dans les Modulations détournées par des passages enharmoniques, en ce qu'elle peut se prendre indifféremment dans la pratique pour la Septième bémolisée par le signe ♭♭, de laquelle cette Sixte, dièsée, diffère très-peu dans le calcul & point du tout sur le Clavier. Alors cette Septiéme ou cette Sixte, toujours consonnante, mais marquée tantôt par Dièse & tantôt par Bémol, selon le Ton d'où l'on sort, & celui où l'on entre, produit dans l'Harmonie d'apparentes & subites métamorphoses dont, quoique régulieres dans ce *Systême*, le Compositeur auroit bien de la peine à rendre raison dans tout autre; comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, de la Planche M, surtout dans celui marqué ✠, où le *fa* pris pour naturel, & formant une Septième apparente qu'on ne sauve point, n'est au fond qu'une Sixte superflue, formée par un *mi* Dièse sur le *sol* de la Basse; ce qui rentre dans la rigueur des règles. Mais il est superflu de s'étendre sur ces finesses de l'Art, qui n'échappent pas aux grands Harmonistes, & dont les autres ne feroient qu'abuser en les employant mal-à-propos. Il suffit d'avoir montré que tout se tient par quelque côté, & que le vrai *Systéme* de la Nature mene aux plus cachés détours de l'Art.



T. Cette

T.

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les Partitions pour désigner la Partie de la Taille, lorsque cette Taille prend la place de la Basse, & qu'elle est écrite sur la même Portée, la Basse gardant le Tacet.

Quelquefois dans les Parties de Symphonie le T signifie *Tous* ou *Tutti*, & est opposé à la lettre S, ou au mot *seul* ou *solo*, qui alors doit nécessairement avoir été écrit auparavant dans la même Partie.

TA. L'une des quatre syllabes avec lesquelles les Grecs solfioient la Musique. (Voyez SOLFIER.)

TABLATURE. Ce mot signifioit autrefois la totalité des signes de la Musique; de sorte que, qui connoissoit bien la Note & pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit savoir la *tablature*.

Aujourd'hui le mot *tablature* se restreint à une certaine manière de noter par lettres, qu'on emploie pour les Instrumens à Cordes qui se touchent avec les doigts, tels que le Luth, la Guitarre, le Cistre, & autrefois le Théorbe & la Viole.

Pour noter en *tablature* on tire autant de lignes paralleles que l'Instrument a de Cordes. On écrit ensuite sur ces lignes des lettres de l'alphabet, qui indiquent les diverses positions des doigts sur la Corde, de semi-Ton en semi-Ton. La lettre *a* indique la Corde à vide, *b* indique la premiere Position, *c* la seconde, *d* la troisième, &c.

A l'égard des valeurs des Notes, on les marque par des Notes ordinaires de valeurs semblables, toutes placées sur une même ligne, parce que ces Notes ne servent qu'à marquer la valeur & non le Degré. Quand les valeurs sont toujours semblables; c'est-à-dire, que la maniere de scander les Notes est la même dans toutes les Mesures, on se contente de la marquer dans la première, & l'on suit.

Voilà tout le mystère de la *tablature*, lequel achevera de s'éclaircir par l'inspection de la Figure 4 Planche M. où

j'ai noté le premier couplet des *folies d'Espagne* en *tablature* pour la Guitarre.

Comme les Instrumens pour lesquels on employoit la *tablature* sont la plupart hors d'usage, & que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la Note ordinaire plus commode, la *tablature* est presque entièrement abandonnée, ou ne sert qu'aux premières leçons des écoliers.

TABLEAU. Ce mot s'emploie souvent en Musique pour désigner la réunion de plusieurs objets formant un tout peint par la Musique imitative. *Le* Tableau *de cet Air est bien dessiné; ce Chœur fait* Tableau; *cet Opéra est plein de* Tableaux *admirables.*

TACET. Mot latin qu'on emploie dans la Musique pour indiquer le silence d'une Partie. Quand, dans le cours d'un morceau de Musique, on veut marquer un silence d'un certain tems, on l'écrit avec des *Bâtons* ou des *Pauses* : (Voyez ces mots.) Mais quand quelque Partie doit garder le silence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *tacet* écrit dans cette Partie au-dessous du nom de l'Air ou des premières Notes du Chant.

TAILLE, anciennement TENOR. La seconde des quatre Parties de la musique, en comptant du grave à l'aigu. C'est la Partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune ; ce qui fait qu'on l'appelle aussi *voix humaine* par excellence.

La *taille* se divise quelquefois en deux autres Parties, l'une plus élevée, qu'on appelle *Premiere* ou *Haute-taille*; l'autre plus basse, qu'on appelle *Seconde* ou *basse-taille*. Cette dernière est en quelque manière une Partie mitoyenne ou commune entre la *taille* & la Basse, & s'appelle aussi, à cause de cela, *Concordant*. (Voyez PARTIES.)

On n'emploie presqu'aucun rolle de *taille* dans les Opéra François : au contraire les Italiens préferent dans les leurs le *tenor* à la Basse, comme une Voix plus fléxible, aussi sonore, & beaucoup moins dure.

TAMBOURIN. Sorte de Danse fort à la mode aujourd'hui sur les Théâtres François. L'air en est très-gai & se bat à deux Tems vifs. Il doit être sautillant & bien cadencé, à l'imitation du Flutet des Provençaux ; & la Basse doit refrapper la même Note, à l'imitation du *tambourin* ou *Galoubé*, dont celui qui joue du Flûtet s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots Italiens écrits dans une Basse-continue, & d'ordinaire sous quelque Point-d'Orgue, marquent que l'Accompagnement ne doit faire aucun Accord de la main droite; mais seulement frapper de la gauche la Note marquée, & tout au plus son Octave, sans y rien ajoûter, attendu qu'il lui seroit presque impossible de deviner & suivre la tournure d'Harmonie ou les Notes de goût que le Compositeur fait passer sur la Basse durant ce tems-là.

TE. L'une des quatre syllabes par lesquelles les Grecs solfient la Musique. (Voyez SOLFIER.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légère altération dans les Intervalles, faisant évanouir la différence de deux Sons voisins, on les confond en un, qui, sans choquer l'oreille, forme les Intervalles respectifs de l'un & de l'autre. Par cette opération l'on simplifie l'Échelle en diminuant le nombre des Sons nécessaires. Sans le *Tempérament*, au lieu de douze Sons seulement que contient l'Octave, il en faudroit plus de soixante pour moduler dans tous les Tons.

Sur l'orgue, sur le Clavecin, sur tout autre Instrument à Clavier, il n'y a, & il ne peut guère y avoir d'Intervalle parfaitement d'Accord que la seule Octave. La raison en est que trois Tierces majeures ou quatre Tierces mineures devant faire une Octave juste, celles-ci la passent & les autres n'y arrivent pas. Car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$; & $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1296}{625} > \frac{1250}{625} = \frac{2}{1}$. Ainsi l'on est contraint de renforcer les Tierces majeures & d'affoiblir les mineures pour que les Octaves & toutes les autres Intervalles se correspondent exactement, & que les mêmes touches puissent être employées sous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela se fait.

Cette nécessité ne se fit pas sentir tout d'un coup, on ne la reconnut qu'en perfectionnant le systême musical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des Intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique, sans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette sévérité pouvoit être bonne pour son tems où toute l'étendue du systême se bornoit encore à un si petit nombre de Cordes. Mais comme la plûpart des Instrumens des Anciens étoient com-

posés de Cordes qui se touchoient à vide, & qu'il leur falloit, par conséquent, une Corde pour chaque Son, à mesure que le système s'étendit, ils s'apperçurent que la régle de Pythagore, en trop multipliant les Cordes, empêchoit d'en tirer les usages convenables.

Aristoxène, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs nuisoit aux progrès de la Musique & à la facilité de l'exécution, prit tout-d'un-coup l'autre extrémité; abandonnant presque entièrement le calcul, il s'en remit au seul jugement de l'oreille, & rejetta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la Musique deux sectes qui ont longtems divisé les Grecs, l'une des Aristoxéniens, qui étoient les Musiciens de pratique; l'autre des Pythagoriciens, qui étoient les Philosophes. (Voyez Aristoxéniens & Pythagoriciens.)

Dans la suite, Ptolomée & Dydime, trouvant avec raison, que Pythagore & Aristoxène avoient donné dans deux excès également vicieux, & consultant à la fois les Sens & la raison, travaillèrent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien systême Diatonique. Mais comme ils ne s'éloignerent pas des principes établis pour la division du Tétracorde, & que re connoissant enfin la différence du *ton* majeur au *ton* mineur, ils n'oserent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une Corde chromatique en deux Parties réputées égales; le systême demeura encore longtems dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'appercevoir le vrai principe du *tempérament*.

Enfin vint Guy d'Arezzo qui refondit en quelque manière la Musique & inventa, dit-on, le Clavecin. Or, il est certain que cet Instrument n'a pu exister, non plus que l'Orgue, que l'on n'ait en même tems trouvé le *tempérament*, sans lequel il est impossible de les accorder, & il est impossible au moins que la première invention ait de beaucoup précédé la seconde; c'est-à-peu-près tout ce que nous en savons.

Mais quoique la nécessité du *tempérament* soit connue depuis longtems, il n'en est pas de même de la meilleure règle à suivre pour le déterminer. Le siècle dernier, qui fut le siècle des découvertes en tout genre, est le premier qui nous ait donné des lumières bien nettes sur ce cha-

pitre. Le P. Merſenne & M. Loulié ont fait des calculs; M. Sauveur a trouvé des diviſions qui fourniſſent tous les *Tempéramens* poſſibles; enfin, M. Rameau après tous les autres; a cru développer le premier la véritable théorie du *Tempérament*, & a même prétendu, ſur cette théorie, établir comme neuve une pratique très-ancienne dont je parlerai dans un moment.

J'ai dit qu'il s'agiſſoit, pour tempérer les Sons du Clavier, de renforcer les Tierces majeures, d'affoiblir les mineures, & de diſtribuer ces altérations de manière à les rendre le moins ſenſibles qu'il étoit poſſible. Il faut pour cela répartir ſur l'Accord de l'Inſtrument, & cet Accord ſe fait ordinairement par Quintes; c'eſt donc par ſon effet ſur les Quintes que nous avons à conſidérer le *Tempérament*.

Si l'on accorde bien juſte quatre Quintes de ſuite, comme *ut ſol re la mi*, on trouvera que cette quatrième Quinte *mi* fera, avec l'*ut* d'où l'on eſt parti, une Tierce majeure diſcordante, & de beaucoup trop forte; & en effet ce *mi*, produit comme Quinte de *la*, n'eſt pas le même Son qui doit faire la Tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la Quinte eſt $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$ à cauſe des Octaves 1 & 2 priſes l'une pour l'autre indifféremment. Ainſi la ſucceſſion des Quintes formant une progreſſion triple, donnera *ut* 1, *ſol* 3, *re* 9, *la* 27, & *mi* 81.

Conſidérons à préſent ce *mi* comme Tierce majeure d'*ut*; ſon rapport eſt $\frac{4}{5}$ ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double Octave d'1. Si d'Octave en Octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, & *mi* 80. Ainſi la quinte de *la* étant *mi* 81, & la Tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80; ces deux *mi* ne ſont pas le même, & leur rapport eſt $\frac{80}{81}$, qui fait préciſément le Comma majeur.

Que ſi nous pourſuivons la progreſſion des Quintes juſqu'à la douzième puiſſance qui arrive au *ſi* Dièſe, nous trouverons que ce *ſi* excède l'*ut* dont il devroit faire l'uniſſon, & qu'il eſt avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le Comma de Pythagore. De ſorte que par le calcul précédent le *ſi* Dièſe devroit

excéder l'*ut* de trois Comma majeurs, & par celui-ci il l'excède seulement du Comma de Pythagore.

Mais il faut que le même Son *mi*, qui fait la Quinte de *la*, serve encore à faire la Tierce majeure d'*ut*; il faut que le même *si* Dièse, qui forme la douzième Quinte de ce même *ut*, en fasse aussi l'Octave, & il faut enfin que ces différens Accords concourent à constituer le systême général sans multiplier les Cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *tempérament*.

Pour cela 1°. on commence par l'*ut* du milieu du Clavier, & l'on affoiblit les quatre premières Quintes en montant, jusqu'à ce que la quatrième *mi* fasse la Tierce majeure bien juste avec le premier Son *ut*; ce qu'on appelle la première preuve. 2°. En continuant d'accorder par Quintes, dès qu'on est arrivé sur les Dièses on renforce un peu les Quintes, quoique les Tierces en souffrent, & quand on est arrivé au *sol* Dièse, on s'arrête. Ce *sol* Dièse doit faire, avec le *mi*, une Tierce majeure juste ou du moins souffrable; c'est la seconde preuve. 3°. On reprend l'*ut* & l'on accorde les Quintes au grave; savoir, *fa*, *si* Bémol, &c. foibles d'abord; puis les renforçant par Degrés, c'est-à-dire, affoiblissant les Sons jusqu'à ce qu'on soit parvenu au *re* Bémol, lequel, pris comme *ut* Dièse, doit se trouver d'accord & faire Quinte avec le *sol* Dièse, auquel on s'étoit ci-devant arrêté; c'est la troisième preuve. Les dernières Quintes se trouveront un peu fortes, de même que les Tierces majeures; c'est ce qui rend les Tons majeurs de *si* Bémol & de *mi* Bémol sombres & même un peu durs. Mais cette dureté sera supportable si la Partition est bien faite, & d'ailleurs ces Tierces, par leur situation, sont moins employées que les premières, & ne doivent l'être que par choix.

Les Organistes & les Facteurs regardent ce *tempérament* comme le plus parfait que l'on puisse employer. En effet, les tons naturels jouissent par cette méthode de toute la pureté de l'Harmonie, & les tons transposés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes ressources au Musicien quand il a besoin d'expressions plus marquées: car il est bon d'observer, dit M. Rameau, que nous recevons des impressions différentes

des Intervalles à proportion de leurs différentes altérations. Par exemple, la Tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime jusqu'à des idées de fureur quand elle est trop forte; & la Tierce mineure, qui nous porte à la tendresse & à la douceur, nous attriste lorsqu'elle est trop foible.

Les habiles Musiciens, continue le même Auteur, savent profiter à propos de ces différens effets des Intervalles, & font valoir, par l'expression qu'ils en tirent, l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans sa *Génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il se reproche sa condescendance pour l'usage actuel, & détruisant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'Octave, sur laquelle formule il veut qu'on règle toute la succession du systême chromatique; de sorte que ce systême résultant de douze semi-Tons parfaitement égaux, c'est une nécessité que tous les Intervalles semblables qui en seront formés soient aussi parfaitement égaux entr'eux.

Pour la pratique prenez, dit-il, telle touche du Clavecin qu'il vous plaira; accordez-en d'abord la Quinte juste, puis diminuez-la si peu que rien: procédez ainsi d'une Quinte à l'autre, toujours en montant, c'est-à-dire, du grave à l'aigu, jusqu'à la dernière dont le Son aigu aura été le grave de la première; vous pouvez être certain que le Clavecin sera bien d'accord.

Cette méthode que nous propose aujourd'hui M. Rameau, avoit déjà été proposée & abandonnée par le fameux Couperin. On la trouve aussi tout au long dans le P. Mersenne, qui en fait Auteur un nommé Gallée, & qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air scientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en résulte ait été jusqu'ici goûtée des Musiciens ni des Facteurs. Les premiers ne peuvent se résoudre à se priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverses affections des Tons qu'occasionne le *Tempérammen*t établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils se trompent, que la variété se trouve dans l'entrelacement

des Modes ou dans les divers Degrés des Toniques, & nullement dans l'altération des Intervalles ; le Musicien répond que l'un n'exclud pas l'autre, qu'il ne se tient pas convaincu par une assertion, & que les diverses affections des Tons ne sont nullement proportionnelles aux différens Degrés de leurs finales. Car, disent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un semi-Ton de distance entre la finale de *re* & celle de *mi* Bémol, comme entre la finale de *la* & celle de *si* Bémol ; cependant la même Musique nous affectera très-différemment en A *la mi re* qu'en B *fa*, & en D *sol re* qu'en E *la fa* ; & l'oreille attentive du Musicien ne s'y trompera jamais, quand même le Ton général seroit haussé ou baissé d'un semi-Ton & plus ; preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la simple différente élévation de la Tonique.

A l'égard des Facteurs, ils trouvent qu'un Clavecin accordé de cette manière n'est point aussi bien d'accord que l'assure M. Rameau. Les Tierces majeures leur paroissent dures & choquantes, & quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à se faire à l'altération des Tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des Quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'Orgue pourra se faire à supprimer les battemens qu'on y entend par cette manière de l'accorder, ou comment l'oreille cessera d'en être offensée. Puisque par la nature des Consonnances la Quinte peut être plus altérée que la Tierce sans choquer l'oreille & sans faire des battemens, n'est-il pas convenable de jetter l'altération du côté où elle est le moins choquante, & de laisser plus justes, par préférence, les Intervalles qu'on ne peut altérer sans les rendre discordans ?

Le P. Mersenne assuroit qu'on disoit de son tems que les premiers qui pratiquèrent sur le Clavier les semi-Tons, qu'il appelle *feintes*, accordèrent d'abord toutes les Quintes à-peu-près selon l'accord égal proposé par M. Rameau ; mais que leur oreille ne pouvant souffrir la discordance des Tierces majeures nécessairement trop fortes, ils tempérèrent l'Accord en affoiblissant les premières Quintes pour baisser les Tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette manière d'Accord n'est pas, pour une oreille exercée & sensible, une habitude aisée à prendre.

Au reste, je ne puis m'empêcher de rappeller ici ce que

J'ai dit au mot Consonnance, sur la raison du plaisir que les Consonnances font à l'oreille, tirée de la simplicité des rapports. Le rapport d'une Quinte tempérée selon la méthode de M. Rameau est celui-ci $\sqrt[4]{80} \times \sqrt[4]{81}$. Ce rapport cependant plaît à l'oreille; je demande si c'est par sa simplicité?

TEMS. Mesure du Son, quant à la durée.

Une succession de Sons, quelque bien dirigée qu'elle puisse être dans sa marche, dans ses Degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainsi dire, que des effets indéterminés. Ce sont les durées relatives & proportionnelles de ces mêmes Sons, qui fixent le vrai caractère d'une Musique, & lui donnent sa plus grande énergie. Le *Tems* est l'ame du Chant; les Airs dont la mesure est lente, nous attristent naturellement; mais un Air gai, vif & bien cadencé nous excite à la joie, & à peine les pieds peuvent-ils se retenir de danser. Otez la Mesure, détruisez la proportion des *Tems*, les mêmes Airs que cette proportion vous rendoit agréables, restés sans charme & sans force, deviendront incapables de plaire & d'intéresser. Le *tems*, au contraire, a sa force en lui-même, elle dépend de lui seul, & peut subsister sans la diversité des Sons. Le Tambour nous en offre un exemple, grossier toutefois & très-imparfait, parce que le Son ne s'y peut soutenir.

On considère le *tems* en Musique, ou par rapport au mouvement général d'un Air, &, dans ce sens, on dit qu'il est lent ou vîte; (voyez Mesure, Mouvement.) ou, selon les parties aliquotes de chaque Mesure, parties qui se marquent par des mouvemens de la main ou du pied & qu'on appelle particulièrement des *tems*; ou enfin selon la valeur propre de chaque Note. (Voyez Valeur des Notes.

J'ai suffisamment parlé, au mot *Rhythme*, des *tems* de la Musique Grecque; il me reste à parler ici des *tems* de la Musique moderne.

Nos anciens Musiciens ne reconnoissoient que deux espèces de Mesure ou de *tems*; l'une à trois *tems*, qu'ils appelloient Mesure parfaite; l'autre à deux, qu'ils traitoient de Mesure imparfaite: & ils appelloient *tems*,

Modes ou *Prolations*, les signes qu'ils ajoûtoient à la Clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces Mesures. Ces signes ne servoient pas à cet unique usage comme ils font aujourd'hui; mais ils fixoient aussi la valeur relative des Notes, comme on a déja pu voir aux mots *Mode* & *Prolation*, par rapport à la Maxime, à la Longue & à la semi-Brève. A l'égard de la Bréve, la manière de la diviser étoit ce qu'ils appelloient plus précisément *Tems*, & ce *Tems* étoit. parfait ou imparfait.

Quand le *tems* étoit parfait, la Brève ou Quarrée valoit trois Rondes ou semi-Brèves; & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre composé $\frac{3}{1}$.

Quand le *tems* étoit imparfait, la Brève ne valoit que deux Rondes; & cela se marquoit par un demi-cercle ou C. Quelquefois ils tournoient le C à rebours; & cela marquoit une diminution de moitié sur la valeur de chaque Note. Nous indiquons aujourd'hui la même chose en barrant le C. Quelques-uns ont aussi appellé *tems mineurs* cette Mesure du C barré où les Notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, & *tems majeur* celle du C plein ou de la Mesure ordinaire, à quatre *tems*.

Nous avons bien retenu la Mesure triple des anciens, de même que la double; mais par la plus étrange bizarrerie, de leurs deux manières de diviser les Notes, nous n'avons retenu que la sous-double, quoique nous n'ayons pas moins besoin de l'autre; de sorte que, pour diviser une Mesure ou un *tems* en trois parties égales, les signes nous manquent, & à peine sait-on comment s'y prendre. Il faut recourir au chiffre 3 & à d'autres expédiens qui montrent l'insuffisance des signes. (Voyez Triple.)

Nous avons ajoûté aux anciennes Musiques une combinaison de *tems*, qui est la Mesure à quatre; mais comme elle se peut toujours résoudre en deux Mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux *tems* & trois *tems* pour parties aliquotes de toutes nos différentes Mesures.

Il y a autant de différentes valeurs de *tems* qu'il y a de sortes de Mesures & de modifications de Mouvement. Mais quand une fois la Mesure & le Mouvement sont déterminés, toutes les Mesures doivent être parfaitement

égales, & tous les *tems* de chaque Mesure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre sensible cette égalité, on frappe chaque Mesure, & l'on marque chaque *tems* par un mouvement de la main ou du pied, & sur ces mouvemens on règle exactement les differentes valeurs des Notes, selon le caractère de la Mesure. C'est une chose étonnante de voir avec quelle précision l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer & de suivre tous les *tems* avec une si parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui surpasse en justesse la main ou le pied d'un bon Musicien, & qu'enfin le sentiment seul de cette égalité suffit pour le guider, & supplée à tout mouvement sensible; en sorte que dans un Concert chacun suit la même Mesure avec la dernière précision, sans qu'un autre la marque & sans la marquer soi-même.

Des divers *Tems* d'une Mesure, il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales. Le *Tems* qui marque davantage s'appelle *Tems fort*; celui qui marque moins s'appelle *Tems foible* : c'est ce que M. Rameau, dans son *Traité d'Harmonie*, appelle *Tems bon & tems mauvais.* Les *Tems* fort sont, le premier dans la Mesure à deux *Tems*; le premier & le troisième dans les Mesures à trois & quatre. A l'égard du second *Tems*, il est toujours foible dans toutes les Mesures, & il en est de même du quatrième dans la Mesure à quatre *Tems.*

Si l'on subdivise chaque *tems* en deux autres parties égales, qu'on peut encore appeller *tems* ou *demi-tems*, on aura derechef *tems fort* pour la première moitié, *tems foible* pour la seconde, & il n'y a point de partie d'un *tems* qu'on ne puisse subdiviser de la même manière. Toute Note qui commence sur le *tems foible* & finit sur le *tems fort* est une Note à *contre-tems*; & parce qu'elle heurte & choque en quelque façon la Mesure, on l'appelle *syncope*. (Voyez SYNCOPE.)

Ces observations sont nécessaires pour apprendre à bien traiter les Dissonnances. Car toute Dissonnance bien préparée doit l'être sur le *tems* foible, & frappée sur le *tems* fort; excepté cependant dans des suites de Cadences évitées où cette règle, quoiqu'applicable à la première Dissonnance, ne l'est pas également aux autres. (Voyez DISSONNANCE, PRÉPARER.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tête d'un Air indique un mouvement lent & doux, des Sons filés gracieusement & animés d'une expression tendre & touchante. Les Italiens se servent du mot *Amoroso* pour exprimer à-peu-près la même chose : mais le caractére de l'*Amoroso* a plus d'accent, & respire je ne sais quoi de moins fade & de plus passionné.

TENEDIUS. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

TENEUR. *s. f.* Terme de Plain-Chant qui marque dans la Psalmodie la partie qui règne depuis la fin de l'Intonation jusqu'à la Médiation, & depuis la Médiation jusqu'à la Terminaison. Cette *teneur*, qu'on peut appeller la Dominante de la Psalmodie, est presque toujours sur le même Ton.

TENOR. (Voyez Taille.) Dans les commencemens du Contre-point, on donnoit le nom de *tenor* à la partie la plus basse.

TENUE. *s. f.* Son soutenu par une Partie durant deux ou plusieurs Mesures, tandis que d'autres Parties travaillent. (Voyez Mesure, Travailler.) Il arrive quelquefois, mais rarement, que toutes les Parties font des *tenues* à la fois ; & alors il ne faut pas que la *tenue* soit si longue que le sentiment de la Mesure s'y laisse oublier.

TÊTE. La *tête* ou le corps d'une Note est cette partie qui en détermine la position, & à laquelle tient la Queue quand elle en a une. (Voyez Queue.)

Avant l'invention de l'imprimerie les Notes n'avoient que des *têtes* noires : car la plûpart des Notes étant quarrées, il eût été trop long de les faire blanches en écrivant. Dans l'impression l'on forma des *têtes* de Notes blanches, c'est-à-dire, vides dans le milieu. Aujourd'hui les unes & les autres sont en usage ; &, tout le reste égal, une *tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *tête* noire. (Voyez Notes, Valeur des Notes.

TETRACORDE. *s. m.* C'étoit dans la Musique ancienne, un ordre ou systême particulier de Sons dont les Cordes extrêmes sonnoient la Quarte. Ce systême s'appelloit *tétracorde*, parce que les Sons qui le composoit ; étoient ordinairement au nombre de quatre ; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boèce, dit que la Musique dans sa premiére simplicité n'avoit que quatre Sons ou Cordes dont les deux extrêmes sonnoient le Diapason entr'elles, tandis que les deux moyennes distantes d'un *ton* l'une de l'autre, sonnoient chacune la Quarte avec l'extrême dont elle étoit la plus proche, & la Quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en disoit l'inventeur.

Boèce dit encore qu'après l'addition de trois Cordes faites par différens Auteurs, Lychaon Samien en ajoûta une huitiéme qu'il plaça entre la trite & la Paramése, qui étoient auparavant la même Corde; ce qui rendit l'Octacorde complet & composé de deux *tétracordes* disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'Eptacorde.

J'ai consulté l'ouvrage de Nicomaque, & il me semble qu'il ne dit point cela. Il dit au contraire que Pythagore ayant remarqué que, bien que le Son moyen des deux *tétracordes* conjoints sonnât la Consonnance de la Quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois dissonnans: il inséra entre les deux *tétracordes* une huitieme Corde, qui, les divisant par un *ton* d'Intervalle, substitua le Diapason ou l'Octave à la Septiéme entre leurs extrêmes, & produisit encore une nouvelle Consonnance entre chacune des deux Cordes moyennes & l'extrême qui lui étoit opposée.

Sur la maniére dont se fit cette addition, Nicomaque & Boèce sont tous deux également embrouillés, & non contens de se contredire entr'eux, chacun d'eux se contredit encore lui-même. (Voyez SYSTEME, TRITE, PARAMÉSE.)

Si l'on avoit égard à ce que disent Boèce & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *tétracorde* : mais soit que l'on conte ou que l'on pèse les voix, on trouvera que la définition la plus exacte est celle du vieux Bacchius, & c'est aussi celle que j'ai préférée.

En effet, cet Intervalle de Quarte est essentiel au *tétracorde*; c'est pourquoi les Sons extrêmes qui forment cet Intervalle sont appellés *immuables* ou *fixes* par les Anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeans* les Sons

moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de plusieurs manières.

Au contraire le nombre de quatre cordes d'où le *Tétracorde* a pris son nom, lui est si peu essentiel, qu'on voit dans l'ancienne Musique, des *Tétracordes* qui n'en avoient que trois. Tels furent, durant un tems, les *Tétracordes* enharmoniques. Tels étoit, selon Meibomius, le second *Tétracorde* du systême ancien, avant qu'on y eût inséré une nouvelle Corde.

Quant au premier *Tétracorde*, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainsi qu'on le voit dans le Pythagoricien Nicomaque; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, selon le rapport unanime, Pythagore trouva le *Ton*, le Diton, le semi-Ton, & que du tout il forma le *Tétracorde* diatonique; (notez que cela feroit un Pentacorde:) au lieu de dire que Pythagore trouva seulement les raisons de ces Intervalles, lesquels, selon un rapport plus unanime, étoient connus longtems avant lui.

Les *Tétracordes* ne restèrent pas longtems bornés au nombre de deux; il s'en forma bien-tôt un troisième, puis un quatrième; nombre auquel le systême des Grecs demeura fixé.

Tous ces *Tétracordes* étoient conjoints; c'est-à-dire, que la dernière Corde du premier servoit toujours de première Corde au second, & ainsi de suite, excepté un seul lieu à l'aigu ou au grave du troisième *Tétracorde*, où il y avoit *Disjonction*, laquelle (voyez ce mot) mettoit un Ton d'Intervalle entre la plus haute Corde du *Tétracorde* inférieur & la plus Basse du *Tétracorde* supérieur. (Voyez SYNAPHE, DIAZEUXIS.) Or, comme cette Disjonction du troisième *Tétracorde* se faisoit tantôt avec le second, tantôt avec le quatrième, cela fit approprier à ce troisieme *tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas. De sorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 2.)

Voici les noms de ces *tétracordes*. Le plus grave des quatre, & qui se trouvoit placé un *ton* au-dessus de la Corde Proslambanomène, s'appelloit le *tétracorde-Hypaton*, ou des principales; le second en montant, lequel

étoit toujours conjoint au premier, s'appelloient le *tétra-corde-Meson*, ou des moyennes; le troisième, quand il étoit conjoint au second & séparé du quatrième, s'appelloit le *tétracorde Synneménon*, ou des Conjointes; mais quand il étoit séparé du second & conjoint au quatrième, alors ce troisième *tétracorde* prenoit le nom de *Diézeugménon*, ou des Divisées. Enfin, le quatrième s'appelloit le *tétracorde-Hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajoûta à ce systême un cinquième *tétracorde* que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en soit, les systêmes particuliers des *tétracordes* firent enfin place à celui de l'Octave qui les fournit tous.

Les deux Cordes extrêmes de chacun de ces *tétracordes* étoient appellées *immuables*, parce que leur Accord ne changeoit jamais; mais ils contenoient aussi chacun deux Cordes moyennes, qui, bien qu'accordées semblablement dans tous les *tétracordes*, étoient pourtant sujettes, comme je l'ai dit, à être haussées ou baissées selon le Genre & même selon l'espèce du Genre; ce qui se faisoit dans tous les *tétracordes* également: c'est pour cela que ces Cordes étoient appellées *mobiles*.

Il y avoit six espèces principales d'Accord, selon les Aristoxéniens; savoir deux pour le Genre Diatonique, trois pour le Chromatique, & une seulement pour l'Enharmonique. (Voyez ces mots.) Ptolomée réduit ces six espèces à cinq. (Voyez *Pl.* M. *Fig.* 5.)

Ces diverses espèces, ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par Genre.

I. L'Accord diatonique ordinaire du *tétracorde* formoit trois Intervalles, dont le premier étoit toujours d'un semi-Ton, & les deux autres d'un *ton* chacun, de cette manière: *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Pour le Genre Chromatique, il falloit baisser d'un semi-Ton la troisième Corde, & l'on avoit deux semi-Tons consécutifs, puis une tierce mineure: *mi*, *fa*, *fa* Dièse, *la*.

Enfin, pour le Genre Enharmonique, il falloit baisser les deux Cordes du milieu jusqu'à ce qu'on eût deux quarts de *ton* consécutifs, puis une tierce majeure: *Mi*, *mi* demi-Dièse, *fa*, *la*; ce qui donnoit entre le *mi* Dièse & le *fa* un véritable Intervalle enharmonique.

Les Cordes ſemblables, quoiqu'elles ſe ſolfiaſſent par les mêmes ſyllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *tétracordes*, mais elles avoient dans les *tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la Fugure 2 de la Planche H.

Les Cordes homologues, conſidérées comme telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur poſition dans leurs *tétracordes* reſpectifs: ainſi l'on donnoit le nom de *Barypycni* aux premiers Sons de l'Intervalle ſerré, c'eſt-à-dire, au Son le plus grave de chaque *tétracorde*; de *Méſopycni* aux ſeconds ou moyens; d'*Oxypycni* aux troiſièmes ou aigus; & d'*Apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux Intervalles ſerrés. (Voyez SYSTEME.)

Cette diviſion du ſyſtême des Grecs par *tétracordes* ſemblables, comme nous diviſons le nôtre par Octaves ſemblablement diviſées, prouve, ce me ſemble, que ce ſyſtême n'avoit étoit produit par aucun ſentiment d'Harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des Intervalles plus ſerrés les inflexions de voix que leur langue ſonore & harmonieuſe donnoit à leur récitation ſoutenue, & ſur-tout à celle de leur Poéſie, qui d'abord fut un véritable Chant; de ſorte que la Muſique n'étoit alors que l'Accent de la parole & ne devint un Art ſéparé qu'après un long trait de tems. Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain qu'ils bornoient leurs diviſions primitives à quatre Cordes, dont toutes les autres n'étoient que les Répliques, & qu'ils ne regardoient tous les autres *tétracordes* que comme autant de répétitions du premier. D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie en leur ſyſtême & le nôtre qu'entre un *tétracorde* & une Octave, & que la marche fondamentale à notre mode, que nous donnons pour baſe à leur ſyſtême, ne s'y rapporte en aucune façon.

1. Parce qu'un *tétracorde* formoit pour eux un tout auſſi complet que le forme pour une Octave.

2. Parce qu'ils n'avoient que quatre ſyllabes pour ſolfier, au lieu que nous en avons ſept.

3. Parce que leurs *tétracordes* étoient conjoints ou disjoints à volonté; ce qui marquoit leur entiere indépendance reſpective.

4.

4. Enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables dans chaque Genre, & se pratiquoient dans le même Mode; ce qui ne pouvoit se faire dans nos idées par aucune Modulation véritablement harmonique.

TETRADIAPASON. C'est le nom Grec de la quadruple Octave, qu'on appelle aussi Vingt-neuvième. Les Grecs ne connoissoient que le nom de cet Intervalle; car leur système de Musique n'y arrivoit pas. (Voyez SYSTEME.)

TÉTRATONON. C'est le nom Grec d'un Intervalle de quatre *Tons* qu'on appelle aujourd'hui *Quinte-superflue*. (Voyez QUINTE.)

TEXTE. C'est le Poëme, ou ce sont les paroles qu'on met en Musique. Mais ce mot est vieilli dans ce sens, & l'on ne dit plus le *texte* chez les Musiciens; on dit les paroles. (Voyez PAROLES.)

THÈ. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

THESIS. *s. f.* Abaissement ou position. C'est ainsi qu'on appelloit autrefois le Tems fort ou frappé de la Mesure.

THO. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La dernière des Consonnances simples & directes dans l'ordre de leur génération, & la première des deux Consonnances imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour Consonnante, elle n'avoit point, parmi eux, de nom générique; mais elle prenoit seulement le nom de l'Intervalle plus ou moins grand, dont elle étoit formée. Nous l'appellons *Tierce*, parce que son Intervalle est toujours composé de deux Degrés ou de trois Sons diatoniques. A ne considérer les *Tierces* que dans ce dernier sens, c'est-à-dire, par leurs Degrés, on en trouve de quatre sortes; deux Consonnantes & deux Dissonnantes.

Les Consonnantes sont: 1°. La *Tierce majeure* que les Grecs appelloient *Diton*, composée de deux *Tons*, comme d'*ut* à *mi*. Son rapport est de 4 à 5. 2°. La *Tierce mineure* appellée par les Grecs *Hémiditon*, & composée d'un *Ton* & demi, comme *mi sol*. Son rapport est de 5 à 6.

Les *Tierces* dissonnantes sont: 1°. La *tierce* diminuée, composée de deux semi-Tons majeurs, comme *si re* Bémol,

dont le rapport est de 125 à 144. 2°. La *tierce* superflue; composée de deux *tons* & demi, comme *fa la* Dièse: son rapport est de 96 a 125.

Ce dernier intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même Mode ne s'emploie jamais, ni dans l'Harmonie, ni dans la Mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le Chant, la *tierce* diminuée, mais elle n'a lieu dans aucune Harmonie; & voilà pourquoi l'Accord de Sixte-superflue ne se renverse pas.

Les *tierces* consonnantes sont l'ame de l'Harmonie, sur-tout la *tierce* majeure, qui est sonore & brillante: la *tierce* mineure est plus tendre & plus triste; elle a beaucoup de douceur quand l'Intervalle en est redoublé; c'est-à-dire, qu'elle fait la Dixième. En général les *tierces* veulent être portées dans le haut; dans le bas elles sont sourdes & peu harmonieuses: c'est pourquoi jamais *Duo* de Basses n'a fait un bon effet.

Nos anciens Musiciens avoient, sur les *tierces*, des loix presqu'aussi sévères que sur les Quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de suite, même d'espèces différentes, sur-tout par mouvemens semblables. Aujourd'hui qu'on a généralisé par les bonnes Loix du Mode les règles particulières des Accords, on fait sans faute, par mouvemens semblables ou contraires, par Degrés conjoints ou disjoints, autant de *tierces* majeures ou mineures consécutives que la Modulation en peut comporter, & l'on a des *Duo* fort agréables qui, du commencement à la fin, ne procèdent que par *tierces*.

Quoique la *tierce* entre dans la plûpart des Accords, elle ne donne son nom à aucun, si ce n'est à celui que quelques-uns appellent Accord de *tierce-quarte*, & que nous connoissons plus communément sous le nom de Petite-Sixte. (Voyez Accord, Sixte.)

TIERCE *de Picardie*. Les Musiciens appellent ainsi, par plaisanterie, la *tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau composé en Mode mineur. Comme l'Accord parfait majeur est plus harmonieux que le mineur, on se faisoit autrefois une loi de finir toujours sur ce premier; mais cette finale, bien qu'harmonieuse, avoit quelque chose de niais & de malchantant qui l'a fait abandonner. On finit toujours au-

jourd'hui par l'Accord qui convient au Mode de la Pièce, si ce n'est lorsqu'on veut passer du mineur au majeur: car alors la finale du premier Mode porte élégamment la *tierce* majeure pour annoncer le second.

Tierce de Picardie; parce que l'usage de cette finale est resté plus longtems dans la Musique d'Eglise, &, par conséquent en Picardie, où il y a Musique dans un grand nombre de Cathédrales, & d'autres Eglises.

TIRADE. *s. f.* Lorsque deux Notes sont séparées par un Intervalle disjoint, & qu'on remplit cet Intervalle de toutes ses Notes diatoniques, cela s'appelle une *tirade*. La *tirade* différe de la Fusée, en ce que les Sons intermédiaires qui lient les deux extrémités de la Fusée sont très-rapides, & ne sont pas sensibles dans la Mesure, au lieu que ceux de la *tirade*, ayant une valeur sensible, peuvent être lents & même inégaux.

Les Anciens nommoient en Grec ἀγωγὴ, & en latin *ductus*, ce que nous appellons aujourd'hui *tirade*; & ils en distinguoient de trois sortes. 1°. Si les Sons se suivoient en montant, ils appelloient cela εὐθεῖα, *ductus rectus*. 2°. S'ils se suivoient en descendant, c'étoit ἀνακάμπτουσα, *ductus revertens*. 3°. Que si, après avoir monté par Bémol, ils redescendoient par Béquarre, ou réciproquement; cela s'appelloit περιφερὴς, *ductus circumcurrens*. (Voyez EUTHIA ANACAMPTOS, PERIPHERES.)

On auroit Beaucoup à faire aujourd'hui que la Musique est si travaillée, si l'on vouloit donner des noms à tous ses différens passages.

TON. Ce mot a plusieurs sens en Musique.

1°. Il se prend d'abord pour un Intervalle qui caractérise le systême & le Genre Diatonique. Dans cette acception il y a deux sortes de *Tons*; savoir le *Ton majeur*, dont le rapport est de 8 à 9, & qui résulte de la différence de la Quarte à la Quinte; & le *Ton mineur*, dont le rapport est de 9 à 10, & qui résulte de la différence la Tierce mineure à la Quarte.

La génération du *Ton* majeur & celle du *Ton* mineur se trouvent également à la deuxième Quinte *re* commençant par *ut*: car la quantité dont ce *re* surpasse l'Octave du premier *ut* est justement dans le rapport de 8 à 9, & celle

dont ce même *re* est surpassé par *mi*, Tierce majeure de cette Octave, est dans le rapport de 9 à 10.

2°. On appelle *ton* le degré d'élévation que prennent les voix ou sur lequel sont montés les Instrumens, pour exécuter la musique. C'est en ce sens qu'on dit, dans un Concert, que le *ton* est trop haut ou trop bas. Dans les Eglises, il y a le *ton* du Chœur pour le Plain-Chant. Il y a pour la Musique, *ton* de Chapelle & *ton* d'Opéra. Ce dernier n'a rien de fixe; mais en France il est ordinairement plus bas que l'autre.

3°. On donne encore le même nom à un Instrument qui sert à donner le *ton* de l'Accord à tout un Orchestre. Cet Instrument, que quelques-uns appellent aussi Choriste, est un sifflet, qui, au moyen d'une espèce de piston gradué, par lequel on allonge ou racourcit le tuyau à volonté, donne toujours à-peu-près le même Son sous la même division. Mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puisse s'assurer d'un Son fixe qu'il soit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il existe de la Musique, n'a-t-on jamais concerté deux fois sur le même *ton*. M. Diderot a donné, dans ses principes d'Acoustique, les moyens de fixer le *ton* avec beaucoup plus de précision, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4°. Enfin, *ton* se prend pour une règle de Modulation relative à une Note ou Corde principale qu'on appelle *tonique*. (Voyez Tonique.)

Sur les *tons* des anciens, voyez Mode.

Comme notre Systême moderne est composé de douze Cordes ou sons différens, chacun de ces Sons peut servir de fondement à un *ton*, c'est-à-dire, en être la Tonique. Ce sont déja douze *tons*; & comme le Mode majeur & le Mode mineur sont applicables à chaque *ton*, ce sont vingt-quatre Modulations dont notre Musique est susceptible sur ces douze *tons*. (Voyez Modulation.)

Ces *tons* diffèrent entr'eux par les divers degrés d'élévation entre le grave & l'aigu qu'occupent les toniques. Ils diffèrent encore par les diverses altérations des Sons & des Intervalles, produites en chaque *ton* par le tempérament; de sorte que, sur un Clavecin bien d'accord,

une oreille exercée reconnoît ſans peine un *Ton* quelconque dont on lui fait entendre la Modulation ; & ces *tons* ſe reconnoiſſent également ſur des Clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres : ce qui montre que cette connoiſſance vient du moins autant des diverſes modifications que chaque *ton* reçoit de l'Accord total, que du degré d'élévation que la Tonique occupe dans le Clavier.

De-là naît une ſource de variétés & de beautés dans la Modulation. De-là naît une diverſité & une énergie admirable dans l'expreſſion. De-là naît enfin la faculté d'exciter des ſentimens différens avec des Accords ſemblables frappés en différens *tons*. Faut-il du majeſtueux, du grave? LF *ut fa*, & les *tons* majeurs par Bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant ? Prenez A *mi la*, D *la re*, les *tons* majeurs par Dièſe. Faut-il du touchant, du tendre ? Prenez les *tons* mineurs par Bémol. C *ſol ut* mineur porte la tendreſſe dans l'ame ; F *ut fa* mineur va juſqu'au lugubre & à la douleur. En un mot, chaque *ton*, chaque Mode, a ſon expreſſion propre qu'il faut ſavoir connoître, & c'eſt-là un des moyens qui rendent un habile Compoſiteur maître, en quelque manière, des affections de ceux qui l'écoutent : c'eſt une eſpèce d'équivalent aux Modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété & de leur énergie.

C'eſt pourtant de cette agréable & riche diverſité que M. Rameau voudroit priver la Muſique, en ramenant une égalité & une monotonie entière dans l'Harmonie de chaque Mode, par ſa règle du Tempérament ; règle déjà ſi ſouvent propoſée & abondonnée avant lui. Selon cet Auteur, toute l'Harmonie en ſeroit plus parfaite. Il eſt certain, cependant, qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perde autant de l'autre ; & quand on ſuppoſeroit (ce qui n'eſt pas) que l'Harmonie en général en ſeroit plus pure ; cela dédomageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expreſſion ? (Voyez TEMPERAMENT.)

TON DU QUART. C'eſt ainſi que les Organiſtes & Muſiciens d'Egliſe ont appellé le Plagal du Mode Mineur qui s'arrête & finit ſur la Dominante au lieu de tomber ſur la Tonique. Ce nom de *ton du Quart* lui vient de

ce que telle est spécialement la Modulation du quatrième *ton* dans le Plain-Chant.

TONS DE L'ÉGLISE. Ce sont des manières de Moduler le Plain-Chant sur telle ou telle finale prise dans le nombre prescrit, en suivant certaines régles admises dans toutes les Eglises où l'on pratique le Chant Grégorien.

On compte huit *tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, & quatre Plagaux ou Collateraux. on appelle *tons* authentiques ceux où la Tonique occupe, à-peu-près le plus bas Degré du Chant; mais si le Chant descend jusqu'à trois Degrés plus bas que la Tonique, alors le *Ton* est Plagal.

Les quatre *tons* authentiques ont leurs finales à un Degré l'une de l'autre selon l'ordre de ces quatre Notes, *re mi fa sol*. Ainsi le premier de ces *tons* répondant au Mode Dorien des Grecs, le second répond au Phrygien, le troisième à l'Eolien (& non pas au Lydien, comme disent les Symphoniastes), & le dernier aux Mixolydien. C'est Saint Miroclet Evêque de Milan, ou, selon d'autres, Saint Ambroise, qui vers l'an 370, choisit ces quatre *tons* pour en composer le Chant de l'Eglise de Milan; & c'est, à ce qu'on dit, le choix & l'approbation de ces deux Evêques, qui ont fait donner à ces quatre *tons* le nom d'Authentiques.

Comme les Sons, employés dans ces quatre *Tons*, n'occupoient pas tout le Disdiapason ou les quinze Cordes de l'ancien Systême, Saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *tons* qu'on appelle Plagaux, lesquels ayant les mêmes Diapasons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une Quarte, reviennent proprement à l'Hyper-Dorien, à l'Hyper-Phrygien, à l'Hyper-Eolien, & à l'Hyper-Mixolydien. D'autres attribuent à Gui d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'est de-là que les quatre *tons* Authentiques ont chacun un Plagal pour collateral ou supplement; de sorte qu'après le premier *ton*, qui est Authentique, vient le second *ton*, qui est son Plagal; le troisième Authentique, le quatrième Plagal; & ainsi de suite. Ce qui fait que les Modes ou *tons* Authentiques s'appellent aussi impairs, & les Plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des *tons*.

Le discernement des *tons* Authentiques ou Plagaux est indispensable à celui qui donne le *ton* du Chœur ; car si le Chant est dans un *ton* Plagal, il doit prendre la finale à-peu-près dans le *Medium* de la Voix ; & si le *ton* est Authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette observation, on expose les Voix à se forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *tons* qu'on appelle *Mixtes*, c'est-à-dire, mêlés de l'Authente & du Plagal, ou qui sont en partie principaux & en partie collatéraux; on les appelle aussi *tons* ou Modes communs. En ces cas, le nom numéral de la dénomination du *ton* se prend de celui des deux qui domine, ou qui se fait sentir le plus, sur-tout à la fin de la Pièce.

Quelquefois on fait dans un *ton* des transpositions à la Quinte ; ainsi au lieu de *re* dans le premier *ton*, l'on aura *la* pour finale, *si* pour *mi*, *ut* pour *fa*; & ainsi de suite. Mais si l'ordre & la modulation ne changent pas, le Ton ne change pas non plus, quoique pour la commodité des Voix la finale soit transposée. Ce sont des observations à faire pour le Chantre ou l'Organiste qui donne l'Intonation.

Pour approprier, autant qu'il est possible, l'étendue de tous ces *tons* à celle d'une seule Voix, les Organistes ont cherché les *tons* de la Musique les plus correspondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.

Premier Ton......	*Re* mineur.
Second Ton......	*Sol* mineur.
Troisième Ton......	*La* mineur ou *sol*.
Quatrième Ton......	*La* mineur, finissant sur la Dominante.
Cinquième Ton.....	*Ut* majeur ou *Re*.
Sixième Ton.......	*Fa* majeur.
Septième Ton......	*Re* majeur.
Huitième Ton......	*Sol* majeur, en faisant sentir le Ton d'*Ut*.

On auroit pû réduire ces huit *tons* encore à une moin-

dre étendue en mettant à l'Unisson la plus haute Note de chaque *ton*, ou, si l'on veut, celle qu'on rebat le plus, & qui s'appelle, en terme de plain-Chant, *Dominante* : mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *tons* ainsi réglés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des Transpositions plus difficiles & moins harmonieuses que celles qui sont en usage.

Au reste, les *tons de l'Eglise* ne sont point asservis aux loix des *tons* de la Musique ; il n'y est pas question de Médiante ni de Note sensible, le Mode y est peu déterminé, & on y laisse les semi-Tons où ils se trouvent dans l'ordre naturel de l'Echelle ; pourvû seulement qu'ils ne produisent ni Triton ni Fausse-Quinte sur la Tonique.

TONIQUE. *s. f.* Nom de la Corde principale sur laquelle le Ton est établi. Tous les Airs finissent communément par cette Note, sur-tout à la Basse. C'est l'espéce de Tierce que porte la *tonique*, qui détermine le Mode. Ainsi l'on peut composer dans les deux Modes sur la même *tonique*. Enfin, les musiciens reconnoissent cette propriété dans la *tonique*, que l'Accord parfait n'appartient rigoureusement qu'à elle seule. Lorsqu'on frappe cet Accord sur une autre Note, ou quelque Dissonnance est sous-entendue, ou cette Note devient *tonique* pour le moment.

Par la méthode des Transpositions, la *tonique* porte le nom d'*ut* en Mode majeur & de *la* en Mode mineur. (Voyez TON, MODE, GAMME, SOLFIER, TRANPOSITION, CLEFS TRANPOSÉES.)

Tonique est aussi le nom donné par Aristoxène à l'une des trois espèces de Genre Chromatique dont il explique les divisions, & qui est le Chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux semi-Tons consécutifs, puis une Tierce mineure. (Voyez GENRES.)

Tonique est quelquefois adjectif. On dit Corde *tonique*, Note, *tonique*, Accord *tonique*, Echo *tonique*, &c.

TOUS, & en Italien TUTTI. Ce mot s'écrit souvent dans les parties de Symphonie d'un Concerto, après cet autre mot *Seul*, ou *Solo*, qui marque un Récit. Le mot *tous* indique le lieu où finit ce Récit, & où reprend tout l'Orchestre.

TRAIT. Terme de Plain-Chant, marquant la Psal-

modie d'un Pseaume ou de quelques versets de Pseaume, trainée ou allongée sur un Air lugubre qu'on substitue en quelques occasions aux Chants joyeux de l'*Alleluya* & des Proses. Le Chant des *Traits* doit être composé dans le second ou dans le huiti me Ton ; les autres n'y sont pas propres.

TRAIT, *tractus*, est aussi le nom d'une ancienne figure de Note appellée autrement *Plique*. (Voyez PLIQUE.)

TRANSITION. *s. f.* C'est, dans le Chant, une manière d'adoucir le saut d'un Intervalle disjoint en insérant des Sons diatoniques entre ceux qui forment cet Intervalle.

La *Transition* est proprement une Tirade non notée ; quelquefois aussi elle n'est qu'un Port-de-Voix, quand il s'agit seulement de rendre plus doux le passage d'un Degré diatonique. Ainsi, pour passer de l'*ut* au *re* avec plus de douceur, la *Transition* se prend sur l'*ut*.

Transition, dans l'Harmonie, est une marche fondamentale propre à changer de Genre ou de Ton d'une manière sensible, régulière, & quelquefois par des intermédiaires. Ainsi, dans le Genre Diatonique, quand la Basse marche de manière à exiger, dans les Parties, le passage d'un semi-Ton mineur, c'est une *transition* chromatique. (Voyez CHROMATIQUE.) Que si l'on passe d'un Ton dans un autre à la faveur d'un Accord de Septième diminuée, c'est une *transition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

TRANSLATION. C'est, dans nos vieilles Musiques, le transport de la signification d'un Point à une Note séparée par d'autres Notes de ce même Point. (Voyez POINT.)

TRANPOSER. *v. a. & n.* Ce mot a plusieurs sens en Musique.

On *transpose* en exécutant, lorsqu'on transpose une Pièce de Musique dans un autre ton que celui où elle est écrite. (Voyez TRANSPOSITION.)

On *transpose* en écrivant, lorsqu'on note une Pièce de Musique dans un autre Ton que celui où elle a été composée. Ce qui oblige non-seulement à changer la position de toutes les Notes dans le même rapport, mais encore à armer la Clef différemment selon les règles prescrites à l'article *Clef transposée*.

Enfin l'on *transpose* en solfiant, lorsque, sans avoir égard au nom naturel des Notes, on leur en donne de relatifs

tandis que d'autres Parties font des Tenues & marchent plus posément.

TREIZIEME. Intervalle qui forme l'Octave de la Sixte ou la Sixte de l'Octave. Cet Intervalle s'appelle *treizième*, parce qu'il est formé de douze degrés diatoniques, c'est-à-dire de treize Sons.

TREMBLEMENT. *s. m.* Agrément du Chant que les Italiens appellent *trillo*, & qu'on désigne plus souvent en François par le mot *Cadence.* (Voyez CADENCE.)

On employoit aussi jadis le terme de *tremblement*, en Italien *tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des Instruments à Archet, de battre plusieurs fois la Note du même coup d'Archet, comme pour imiter le *Tremblant* de l'Orgue. Le nom ni la chose ne sont plus en usage aujourd'hui.

TRIADE HARMONIQUE. *s. f.* Ce terme en Musique a deux sens différens. Dans le calcul, c'est la proportion harmonique; dans la pratique, c'est l'Accord parfait majeur qui résulte de cette même proportion, & qui est composé d'un Son fondamental, de sa Tierce majeure & de sa Quinte.

Triade, parce qu'elle est composée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle est dans la proportion harmonique, & qu'elle est la source de toute Harmonie.

TRIHEMITON. C'est le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Tierce mineure; ils l'appelloient aussi quelquefois *Hémiditon.* (Voyez HEMI ou SEMI.)

TRILL ou tremblement. (Voyez CADENCE.)

TRIMELES. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

TRIMERES. Nome qui s'exécutoit en trois Modes consécutifs; savoir, le Phrygien, le Dorien, & le Lydien. Les uns attribuent l'invention de ce Nome composé à Sacadas Argien, & d'autres à Clonas Thégéate.

Trio. En Italien *terzetto.* Musique à trois Parties principales ou récitantes. Cette espèce de Composition passe pour la plus excellente, & doit être aussi la plus régulière de toutes. Outre les regles générales du Contre-Point, il y en a pour le *trio* de plus rigoureuses, dont la parfaite observation tend à produire la plus agréable de toutes les

Harmonies. Ces règles découlent toutes de ce principe, que, l'Accord parfait étant composé de trois Sons différens, il faut dans chaque accord, pour remplir l'Harmonie, distribuer ces trois Sons, autant qu'il se peut, aux trois Parties du *Trio*. A l'égard des Dissonnances, comme on ne les doit jamais doubler, & que leur Accord est composé de plus de trois Sons; c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, & de bien choisir, outre la Dissonnance, les Sons qui doivent par préférence l'accompagner.

De-là, ces diverses règles, de ne passer aucun Accord sans y faire entendre la Tierce ou la Sixte; par conséquent d'éviter de frapper à la fois la Quinte & l'Octave ou la Quarte & la Quinte; de ne pratiquer l'Octave qu'avec beaucoup de précaution, & de n'en jamais sonner deux de suite, même entre différentes Parties; d'éviter la Quarte autant qu'il se peut: car toutes les parties d'un *trio*, prises deux à deux, doivent former des Duo parfaits. De-là, en un mot, toutes ces petites règles de détail qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en sait bien le Principe.

Comme toutes ces règles sont incompatibles avec l'unité de mélodie, & qu'on n'entendit jamais *trio* régulier & harmonieux avoir un Chant déterminé & sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le *trio* rigoureux est un mauvais genre de Musique. Aussi ces règles si sévères sont-elles depuis long-tems abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une Musique qui ne Chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, & quelque peine qu'elle ait coûtée à composer.

On doit se rappeller ici ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes *Duo* & *Trio* s'entendent seulement des Parties principales & obligées, & l'on n'y comprend ni les accompagnemens ni les remplissages. De sorte qu'une Musique à quatre ou cinq Parties, peut n'être pourtant qu'un *Trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des Parties, attendu qu'ils trouvent plus aisément des Accords que des Chants, non contens des difficultés du *trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *Double-trio*, dont les Parties sont doublées, & toutes

obligées ; ils ont un *Double-trio* du sieur Duché, qui passe pour un Chef-d'œuvre d'Harmonie.

TRIPLE. *adj.* Genre de mesure dans laquelle les Mesures, les Tems, ou les aliquotes des Tems, se divisent en trois parties égales.

On peut réduire à deux classes générales ce nombre infini de Mesures *triples* dont Bononcini, Lorenzo, & Brossard après eux, ont surchargé, l'un son *Musico pratico*, l'autre ses *Alberi Musicali*, & le troisième son Dictionnaire. Ces deux Classes sont la Mesure ternaire ou à trois Tems, & la Mesure binaire dont les Tems sont divisés en raison sous-triple.

Nos anciens Musiciens regardoient la Mesure à trois Tems comme beaucoup plus excellente que la binaire, & lui donnoient, à cause de cela, le nom de *Mode parfait.* Nous avons expliqué aux mots *Mode*, *Tems*, *Prolation*, les différens signes dont ils se servoient pour indiquer ces Mesures selon les diverses valeurs des Notes qui les remplissoient ; mais quelles que fussent ces Notes ; dès que la Mesure étoit *triple* ou parfaite, il y avoit toujours une espèce de Note, qui, même sans Point, remplissoit exactement une Mesure, & se subdivisoit en trois autres Notes égales, une pour chaque Tems. Ainsi dans la *triple parfaite*, la Brève ou Quarrée valoit, non deux, mais trois semi-Brèves ou Rondes ; & ainsi des autres espèces de Mesure *triples.* Il y avoit pourtant un cas d'exception ; c'étoit lorsque cette Brève étoit immédiatement précédée ou suivie d'une semi-breve ; car alors les deux ensemble ne faisant qu'une Mesure juste, dont la semi-Brève valoit un Tems, c'étoit une nécessité que la Brève n'en valût que deux ; & ainsi des autres Mesures.

C'est ainsi que se formoient les Tems de la Mesure *triple* : mais quant aux subdivisions de ces mêmes Tems, elles se faisoient toujours selon la raison sous-double, & je ne connois point d'ancienne Musique où les Tems soient divisés en raison *sous-triple.*

Les Modernes ont aussi plusieurs Mesures à trois Tems, de différentes valeurs, dont la plus simple se marque par un trois, & se remplit d'une Blanche pointée, faisant une Noire pour chaque Tems. Toutes les autres sont des Mesures appellées doubles, à cause que leur signe est composé de deux Chiffres. (Voyez Mesure.)

La seconde espèce de *triple* est celle qui se rapporte, non au nombre des Tems de la Mesure, mais à la division de chaque Tems en raison *sous-triple*. Cette Mesure est, comme je viens de le dire, de Moderne invention & se subdivise en deux espèces, Mesure à deux Tems & Mesure à trois Tems, dont celles-ci peuvent être considérées comme des Mesures doublement *triples*; savoir 1°. par les trois tems de la Mesure, & 2°. par les trois parties égales de chaque Tems. Les *triples* de cette derniere espèce s'expriment toutes en Mesures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les Mesures *triples* en usage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne sont plus guère usitées.

I. *Triples* de la première espèce; c'est-à-dire, dont la Mesure est à trois Tems, & chaque Tems divisé en raison sous-double.

	*3	3	3	3	*3
*3.	1	2	4	8	16

II. *Triples* de la deuxième espèce; c'est-à-dire, dont la Mesure est à deux Tems, & chaque Tems divisé en raison *sous-triple*.

*6	6	6	12	*12
2	4	8	8	16

Ces deux dernières Mesures se battent à quatre Tems.

III. *Triples* composées; c'est-à-dire, dont la Mesure est à trois Tems, & chaque Tems encore divisé en trois parties égales.

*9	9	*9
4	8	16

Toutes ces Mesures *triples* se réduisent encore plus simplement à trois espèces, en ne comptant pour telles que celles qui se battent en trois Tems; savoir, la *triple* de Blanches, qui contient une Blanche par Tems, & se marque ainsi $\frac{3}{2}$.

La *triple* de Noires, qui contient une Noire par Tems, & se marque ainsi $\frac{3}{4}$.

Et la *triple* de Croches, qui contient une Croche par Tems ou une Noire pointée par Mesure, & se marque ainsi $\frac{3}{8}$.

Voyez au commencement de la Planche B des exemples de ces diverses Mesures *triples*.

TRIPLÉ. *adj.* Un Intervalle *triplé* est celui qui est porté à la triple-Octave. (Voyez INTERVALLE.)

TRIPLUM. C'est le nom que l'on donnoit à la Partie la plus aiguë dans les commencemens du Contre-Point.

TRITÉ. *s.f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faisoient les Anciens, la troisième Corde du Tétracorde, c'est-à-dire, la seconde en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens Tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *trites*; mais ce nom n'étoit en usage que dans les trois Tétracordes aigus. Pour les deux graves, voyez PARHYPATE.

Ainsi il y avoit *trite* Hyperboléon, *trite* Diézeugménon, & *trite* Synnéménon. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Boèce dit que, le Systême n'étant encore composé que de deux Tétracordes conjoints, on donna le nom de *trite* à la cinquième Corde qu'on appelloit aussi *paramèse*; c'est-à-dire, à la seconde Corde en montant du Tétracorde: mais que, Lychaon Samien ayant inséré une nouvelle Corde entre la Sixième ou *Paranete* & la *trite*, celle-ci garda le seul nom de *trite* & perdit celui de *Paramèse*, qui fut donné à cette nouvelle Corde. Ce n'est pas-là tout-à-fait ce que dit Boèce; mais c'est ainsi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

TRITON. Intervalle dissonnant composé de trois tons, deux majeurs & un mineur, & qu'on peut appeller *Quarte-superflue*. (Voyez QUARTE.) Cet Intervalle est égal, sur le Clavier, à celui de la fausse-Quinte: cependant les rapports numériques n'en sont point égaux, celui du *triton* n'étant que de 32 à 45; ce qui vient de ce qu'aux Intervalles égaux, de part & d'autre, le *triton* n'a plus qu'un *ton* majeur, au lieu de deux semi-Tons majeurs qu'à la fausse-Quinte. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

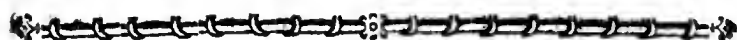
Mais la plus considérable différence de la Fausse-Quinte & du *triton* est que celui-ci est une Dissonnance majeure, que les Parties sauvent, en s'éloignant; & l'autre une dissonnance mineure, que les Parties sauvent, en s'approchant.

L'Accord du *triton* n'est qu'un renversement de l'Accord sensible dont la Dissonnance est portée à la Basse. D'où il suit que cet Accord ne doit se placer que sur la quatrième Note du Ton, qu'il doit s'accompagner de Seconde & de Sixte, & se sauver de la Sixte. (Voyez SAUVER.)

TYMBRE. On appelle ainsi, par métaphore, cette qualité du Son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moelleux. Les Sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la Flûte & du Luth; les Sons éclatans sont sujets à l'aigreur, comme ceux de la Vielle ou du Haut-bois. Il y a même des Instrumens, tel que le Clavecin, qui sont à la fois sourds & aigres; & c'est le plus mauvais *tymbre*. Le beau *tymbre* est celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel est le *tymbre* du Violon. (Voyez SON.)



V. Cette



V.

V. Cette lettre majuſcule ſert à indiquer les parties du Violon ; & quand elle eſt double VV , elle marque que le premier & le ſecond ſont à l'Uniſſon.

VALEUR DES NOTES. Outre la poſition des Notes, qui en marque le Ton , elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le Tems, c'eſt-à-dire, qui détermine la *Valeur* de la Note.

C'eſt à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures vers l'an 1330 : car les Grecs n'avoient point d'autre *Valeur des Notes* que la quantité des ſyllabes ; ce qui ſeul prouveroit qu'ils n'avoient pas de Muſique purement inſtrumentale. Cependant le P. Merſenne qui avoit lu les ouvrages de Muris , aſſure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion , & , après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui. De plus l'examen des manuſcrits du quatorzième ſiécle, qui ſont à la Bibliothéque du Roi , ne porte point à juger que les diverſes figures de Notes qu'on y trouve fuſſent de ſi nouvelle inſtitution. Enfin , c'eſt une choſe difficile à croire, que durant trois cents ans & plus , qui ſe ſont écoulés entre Guy Arétin & Jean de Muris , la Muſique ait été totalement privée du Rhythme & de la Meſure, qui en font l'ame & le principal agrément.

Quoi qu'il en ſoit , il eſt certain que les différentes *Valeurs des Notes* ſont de fort ancienne invention. J'en trouve , dès les premiers tems , de cinq ſortes de figures, ſans compter la Ligature & le Point. Ces cinq ſont , la Maxime , la Longue , la Brève , la ſemi-Brève , & la Minime. (*Pl.* D. *Fig.*8.) Toutes ces différentes Notes ſont noires dans le manuſcrit de Guillaume de Machault ; ce n'eſt que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'eſt aviſé de les faire blanches , & ajoûtant de nouvelles Notes, de diſtinguer les *Valeurs* , par la couleur auſſi-bien que par la figure.

Les Notes, quoique figurées de même , n'avoient pas toujours la même *Valeur.* Quelquefois la Maxime valoit

deux Longues, ou la Longue deux Brèves; quelquefois elle en valoit trois : cela dépendoit du Mode; (voyez Mode) : il en étoit de même de la Brève, par rapport à la semi-Brève, & cela dépendoit du Tems; (voyez Tems) : de même enfin de la semi-Brève, par rapport à la Minime; & cela dépendoit de la prolation. (Voyez Prolation.)

Il y avoit donc Longue double, Longue parfaite, Longue imparfaite, Brève parfaite, Brève altérée, semi-Brève majeure, & semi-Brève mineure : sept différentes *valeurs* auxquelles répondent quatre figures seulement, sans compter la Maxime ni la Minime, Notes de plus moderne invention. (*voyez ces divers mots.*) Il y avoit encore beaucoup d'autres manières de modifier les différentes *valeurs de* ces *Notes*, par le Point, par la Ligature, & par la position de la Queue. (Voyez Ligature, Plique, Point.)

Les figures qu'on ajoûta dans la suite à ces cinq ou six premières, furent la Noire, la Croche, la double-Croche, la triple & même la quadruple-Croche; ce qui feroit onze figures en tout : mais dès qu'on eut pris l'usage de séparer les Mesures par des Barres, on abandonna toutes les figures de Notes qui valoient plusieurs mesures; comme la Maxime, qui en valoit huit; la Longue, qui en valoit quatre; & la Brève ou quarrée, qui en valoit deux.

La semi-Brève ou Ronde, qui vaut une Mesure entière, est la plus longue *valeur de Notes* demeurée en usage, & sur laquelle on a déterminé les *valeurs* de toutes les autres Notes : & comme la Mesure binaire, qui avoit passé longtems pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus & servit de base à toutes les autres Mesures; de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple qui avoit aussi passé pour plus parfaite; la Ronde ne valut plus quelquefois trois Blanches, mais deux seulement; la Blanche deux Noires, la Noires deux Croches, & ainsi de suite jusqu'à la quadruple-Croche, si ce n'est dans les cas d'exception où la division sous-triple fut conservée, & indiquée par le chiffre 3 placé ou au-dessus ou au dessous des Notes. (Voyez Pl. F. *Fig.* 8 & 9 les valeurs *& les figures de toutes ces différentes espèces de Notes.*)

Les Ligatures furent aussi abolies en même tems, du moins quant aux changemens qu'elles produisoient dans les *Valeurs des Notes.* Les Queues, de quelque manière qu'elles fussent placées, n'eurent plus qu'un sens fixe & toujours le même; & enfin la signification du Point fut aussi toujours bornée à la moitié de la Note qui est immédiatement avant lui. Tel est l'état où les figures des Notes ont été mises, quant à la *Valeur*, & où elles sont actuellement. Les Silences équivalens sont expliqués à l'article SILENCE.

L'Auteur de la Dissertation sur la Musique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit, au mot NOTE, quelques-unes des raisons qu'il allègue.

VARIATIONS. On entend sous ce nom toutes les manières de broder & doubler un Air, soit par des Diminutions, soit par des passages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet Air. A quelque degré qu'on multiplie & charge les *Variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'Air que l'on appelle le *simple*, & il faut en même tems que le caractère de chaque *variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les Symphonistes font souvent des *Variations* impromptu ou supposées telles; mais plus souvent on les note. Les divers Couplets des Folies d'Espagne, sont autant de *Variations* notées; on en trouve souvent aussi dans les Chaconnes Françoises, & dans de petits Airs Italiens pour le Violon ou le Violoncelle. Tout Paris est allé admirer, au Concert spirituel, les *Variations* des sieurs Guignon & Mondonville, & plus récemment des sieurs Guignon & Gaviniès, sur des Airs du Pont-neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainsi *variés* par les plus habiles Violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de Chanson à Couplets, qui roule ordinairement sur des sujets badins ou satyriques. On fait remonter l'origne de ce petit Poéme jusqu'au règne de Charlemagne: mais, selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin, Foulon de Vire en Normandie; & comme, pour danser sur ces Chants, on s'assembloit dans le Val de Vire, ils furent appellés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption *Vaudevilles.*

L'Air des *Vaudevilles* est communément peu Musical.

Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'Air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reste on n'y sent pour l'ordinaire ni goût, ni Chant, ni Mesure. Le *Vaudeville* appartient exclusivement aux François, & ils en ont de très-piquans & de très-plaisants.

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une Corde sonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez Nœud.)

VIBRATION. *s. f.* Le corps sonore en action sort de son état de repos, par des ébranlemens légers, mais sensibles, fréquens & successifs, dont chacun s'appelle une *Vibration*. Ces *Vibrations*, communiquées à l'Air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la sensation du Son; & ce Son est grave ou aigu, selon que les *Vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même tems. (Voyez Son.)

VICARIER. *v. n.* Mot familier par lequel les Musiciens d'Eglise expriment ce que font ceux d'entr'eux qui courent de Ville en Ville, & de Cathédrale en Cathédrale pour attraper quelques rétributions, & vivre aux dépens des Maîtres de Musique qui sont sur leur route.

VIDE. Corde à *vide*, ou Corde à *jour*; c'est, sur les Instrumens à manche, tels que la Viole ou le Violon, le Son qu'on tire de la Corde dans toute sa longueur, depuis le sillet jusqu'au chevalet, sans y placer aucun doigt.

Le Son des *Cordes à vide* est non-seulement plus grave, mais plus résonnant & plus plein que quand on y pose quelque doigt; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de Violon évitent de toucher les *Cordes à vide* pour ôter cette inégalité de Tymbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette manière d'exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu. Mais aussi quand on en a une fois acquis l'habitude, on est vraiment maître de son Instrument, & dans les Tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aisés.

VIF, *vivement*. En Italien *vivace*: ce mot marque un mouvement gai, prompt, animé; une exécution hardie pleine de feu.

VILLANELLE. *s. f.* Sorte de Danse rustique dont

l'Air doit être gai, marqué, d'une Mesure très-sensible. Le fond de cette Air est ordinairement un Couplet assez simple, sur lequel on fait ensuite des Doubles ou Variations. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

VIOLE. *s. f.* C'est ainsi qu'on appelle, dans la Musique Italienne, cette partie de remplissage qu'on appelle, dans la musique Françoise, Quinte ou Taille; car les François doublent souvent cette Partie, c'est-à-dire, en font deux pour une; ce que ne font jamais les Italiens. La *Viole* sert à lier les Dessus aux Basses, & à remplir, d'une manière harmonieuse, le trop grand vide qui resteroit entre deux. C'est pourquoi la *Viole* est toujours nécessaire pour l'Accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la Basse à l'Octave, comme il arrive souvent dans la Musique Italienne.

VIOLON. Symphoniste qui joue du *Violon* dans un Orchestre. Les *violons* se divisent ordinairement en premiers, qui jouent le premier Dessus; & seconds, qui jouent le second Dessus. Chacune des deux Parties a son chef ou guide qui s'appelle aussi le premier; savoir le premier des premiers, le premier des seconds. Le premier des premiers *Violons*, s'appelle aussi *Premier Violon* tout court; il est le Chef de tout l'Orchestre: c'est lui qui donne l'accord, qui guide tous les Symphonistes, qui les remet quand ils manquent, & sur lequel ils doivent tous se régler.

VIRGULE. C'est ainsi que nos anciens Musiciens appelloient cette partie de Note, qu'on a depuis appellée la Queue. (QUEUE.)

VITE. En Italien *Presto.* Ce mot, à la tête d'un Air, indique le plus prompt de tous les mouvemens; & il n'a, après lui, que son superlatif *Prestissimo*, ou *Presto assai*, *très-Vîte.*

VIVACE. (Voyez VIF.)

UNISSON. *s. m.* Union de deux Sons qui sont au même Degré; dont l'un n'est ni plus grave ni plus aigu que l'autre, & dont l'intervalle étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux Cordes sont de même matière, égales en longueur, en grosseur, & également tendues, elles seront à l'*Unisson.* Mais il est faux de dire que deux Sons à

l'*Unisson* se confondent si parfaitement, & aient une telle identité que l'oreille ne puisse les distinguer : car ils peuvent différer de beaucoup quant au Timbre & quant au degré de force. Une Cloche peut être à l'*Unisson* d'une Corde de Guitarre, une Vielle à l'*Unisson* d'une Flûte, & l'on n'en confondra point les Sons.

Le zéro n'est pas un nombre, ni l'*Unisson* un Intervalle ; mais l'*Unisson* est à la série des Intervalles, ce qu'est le zéro à la série des nombres ; c'est le terme d'où ils partent, c'est le point de leur commencement.

Ce qui constitue l'*Unisson*, c'est l'égalité d'un nombre des vibrations faites en tems égaux par deux Sons. Dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a Intervalle entre les Sons qui les donnent. (Voyez CORDE, VIBRATION.

On s'est beaucoup tourmenté pour savoir si l'*Unisson* étoit une consonnance. Aristote prétend que non, Muris assure que si, & le P. Mersenne se range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *Consonnance*, je ne vois pas quelle dispute il peut y avoir là-dessus. Si l'on n'entend pas ce mot *Consonnance* qu'une union de deux Sons agréable à l'oreille, l'*Unisson* sera Consonnance assurément ; mais si l'on y ajoûte de plus une différence du grave à l'aigu, il est clair qu'il ne le sera pas.

Une question plus importante, est de savoir quel est le plus agréable à l'oreille de l'*Unisson*, ou d'un Intervalle consonnant, tel, par exemple, que l'Octave ou la Quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'Harmonie, préfèrent l'Accord des Consonnances à l'identité de l'*Unisson* ; mais tous ceux qui, sans habitude de l'Harmonie, n'ont, si j'ose parler ainsi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire : l'*Unisson* seul leur plaît, ou tout au plus l'Octave ; tout autre Intervalle leur paroît discordant : d'où il s'ensuivroit, ce me semble, que l'Harmonie la plus naturelle, & par conséquent la meilleure, est à l'*Unisson*. (Voyez HARMONIE.)

C'est une observation connue de tous les Musiciens, que celle du frémissement & de la résonnance d'une Corde, au Son d'une autre Corde montée à l'*Unisson* de la première, ou même à son Octave, ou même à l'Octave de sa Quinte, &c.

Voici comme on explique ce phénomène.

Le Son d'une Corde A met l'air en mouvement. Si une autre Corde B se trouve dans la sphère du mouvement de cet air, il agira sur elle. Chaque Corde n'est susceptible, dans un tems donné, que d'un certain nombre de Vibrations. Si les vibrations, dont la Corde B est susceptible, sont égales en nombre à celles de la Corde A, l'air ébranlé par l'une agissant sur l'autre, & la trouvant disposée à un mouvement semblable à celui qu'il a reçu, le lui communique. Les deux Cordes marchant ainsi de pas égal, toutes les impulsions que l'air reçoit de la Corde A, & qu'il communique à la Corde B, sont coïncidentes avec les vibrations de cette Corde, & par conséquent augmenteront son mouvement loin de le contrarier : ce mouvement, ainsi successivement augmenté, ira bientôt jusqu'à un frémissement sensible. Alors la Corde B rendra du Son ; car toute Corde sonore qui frémit, sonne, & ce son sera nécessairement à l'*Unisson* de celui de la Corde A.

Par la même raison l'Octave aiguë frémira & résonnera aussi, mais moins fortement que l'*Unisson* ; parce que la coïncidence des Vibrations, & par conséquent l'impulsion de l'air, y est moins fréquente de la moitié ; elle l'est encore moins dans la douzième ou quinte redoublée, & moins dans la Dix-septième ou tierce majeure triplée, dernière des Consonnances qui frémisse & résonne sensiblement & directement : car quant à la Tierce mineure & aux Sixtes, elles ne résonnent que par combinaison.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux Cordes sont susceptibles en tems égal sont commensurables, on ne peut douter que le son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune ; mais cet ébranlement n'étant plus sensible au-delà des quatre Accords précédens, il est compté pour rien dans tout le reste, (Voyez Consonnance.)

Il paroît, par cette explication, qu'un Son n'en fait jamais résonner un autre qu'en vertu de quelque *Unisson* ; car un Son quelconque donne toujours l'*Unisson* de ses aliquotes ; mais comme il ne sauroit donner l'*Unisson* de ses multiples, il s'ensuit qu'une Corde sonore en mouvement n'en peut jamais faire résonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'ex-

périence dont M. Rameau tire l'origine du Mode mineur.

UNISSONI. Ce mot Italien écrit tout au long ou en abrégé dans une Partition sur la portée vide du second Violon, marque qu'il doit jouer à l'Unisson sur la Partie du premier; & ce même mot, écrit sur la portée vide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'Unisson sur la partie du Chant.

UNITÉ DE MELODIE. Tous les beaux Arts ont quelque *Unité* d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit: car l'attention partagée ne se repose nulle part, & quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. Il y a, dans la Musique, une *Unité* successive qui se rapporte au sujet, & par laquelle toutes les parties, bien liées, composent un seul tout, dont on apperçoit l'ensemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus simultanée, & d'où naît, sans qu'on y songe, l'énergie de la Musique & la force de ses expressions.

Lorsque j'entends chanter nos Pseaumes à quatre Parties, je commence toujours par être saisi, ravi de cette Harmonie pleine & nerveuse; & les premiers accords, quand ils sont entonnés bien juste, m'émeuvent jusqu'à frissonner. Mais à peine en ai-je écouté la suite, pendant quelques minutes, que mon attention se relâche, le bruit m'étourdit peu-à-peu; bientôt il me lasse, & je suis enfin ennuyé de n'entendre que des Accords.

Cet effet ne m'arrive point, quand j'entends de bonne Musique moderne, quoique l'Harmonie en soit moins vigoureuse; & je me souviens qu'à l'Opéra de Venise, loin qu'un bel Air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractère des deux Musiques dont l'une n'est seulement qu'une suite d'Accords, & l'autre est une suite de Chant. Or le plaisir de l'Harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, & la jouissance des sens est toujours courte, la satiété & l'ennui la suivent de près; mais le plaisir de la Mélodie & du

Chant, est un plaisir d'intérêt & de sentiment qui parle au cœur, & que l'Artiste peut toujours soutenir & renouveller à force de génie.

La Musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment dans nos Systêmes d'Accords & d'Harmonie, la Musique s'y prendra-t-elle pour chanter? Si chaque Partie a son Chant propre, tous ces Chants, entendus à la fois, se détruiront mutuellement, & ne feront plus de Chant: si toutes les Parties font le même Chant, l'on n'aura plus d'Harmonie, & le Concert sera tout à l'Unisson.

La manière, dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie, a levé cette difficulté sans la voir, & en a même tiré avantage, est bien remarquable. L'Harmonie, qui devroit étouffer la Mélodie, l'anime, la renforce, la détermine: les diverses Parties, sans se confondre, concourent au même effet; &, quoique chacune d'elles paroisse avoir son chant propre, de toutes ces Parties réunies on n'entend sortir qu'un seul & même Chant. C'est-là ce que j'appelle *Unité de Mélodie.*

Voici comment l'Harmonie concourt elle-même à cette *Unité*, loin d'y nuire. Ce sont nos Modes qui caractèrisent nos Chants, & nos Modes sont fondés sur notre Harmonie. Toutes les fois donc que l'Harmonie renforce ou détermine le sentiment du Mode & de la Modulation, elle ajoûte à l'expression du Chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'Art du Compositeur est donc, relativement à l'*Unité de Mélodie*, 1°. Quand le Mode n'est pas assez déterminé par le Chant, de le déterminer mieux par l'Harmonie. 2°. De choisir & tourner ses Accords de manière que le Son le plus saillant soit toujours celui qui chante, & que celui qui le fait le mieux sortir soit à la Basse. 3°. D'ajoûter à l'énergie de chaque passage par des Accords durs si l'expression est dure, & doux si l'expression est douce. 4°. D'avoir égard dans la tournure de l'accompagnement au *Forte-piano* de la Mélodie. 5°. Enfin, de faire en sorte que le Chant des autres Parties, loin de contrarier celui de la Partie principale, le soutienne, le seconde, & lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la Musique vient toute de l'Harmonie, donne l'exemple d'un même Intervalle qu'il appelle un même Chant, lequel prend des caractères tout différens, selon les diverses manières de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vû qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car dans tous les exemples qu'il donne, l'Accompagnement de la Basse ne sert qu'à déterminer le Chant. Un simple Intervalle n'est pas un Chant, il ne devient Chant que quand il a sa place assignée dans le mode; & la basse, en déterminant le Mode & le lieu du Mode qu'occupe cet Intervalle, détermine alors cet Intervalle à être tel ou tel Chant: de sorte que si, par ce qui précede l'Intervalle dans la même Partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans sa Modulation, je soutiens qu'il aura son effet sans aucune basse: ainsi l'Harmonie n'agit, dans cette occasion, qu'en déterminant la Mélodie à être telle ou telle, & c'est purement comme Mélodie que l'Intervalle a différentes expressions selon le lieu du Mode où il est employé.

L'*Unité de Mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne passe jamais d'une Partie à l'autre; au contraire, il y a souvent de l'élégance & du goût à ménager à propos ce passage, même du Chant à l'Accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue. Il y a même des Harmonies savantes & bien ménagées, où la mélodie, sans être dans aucune Partie, résulte seulement de l'effet du tout. On en trouvera (*Pl.* M. *Fig.* 7.) un exemple, qui, bien que grossier, suffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un Traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *Duo*, *Trio*, *Quatuor*, aux Chœurs, aux Pièces de Simphonie. Les hommes de génie en découvriront suffisamment l'étendue & l'usage, & leurs Ouvrages en instruiront les autres. Je concluds dont, & je dis, que du principe que je viens d'établir, il s'en-suit: premiérement que toute Musique qui ne chante point est ennuyeuse, quelqu'Harmonie qu'elle puisse avoir: secondement, que toute Musique où l'on distingue plusieurs Chants simultanés est mauvaise, & qu'il en résulte le même effet que

de deux ou plusieurs discours prononcés à la fois sur le même Ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penser de ces merveilleuses Musiques où un Air sert d'Accompagnement à un autre Air.

C'est dans ce principe de l'*Unité* de Mélodie, que les Italiens ont senti & suivi sans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni suivi; c'est, dis-je, dans ce grand principe que consiste la différence essentielle des deux Musiques : & c'est, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention, si toutefois la chose est possible.

Lorsque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le proposer, en essayer l'application par moi-même : cet essai produisit le *Devin du Village*; après le succès, j'en parlai dans ma *Lettre sur la Musique Françoise*. C'est aux Maîtres de l'Art à juger si le principe est bon, & si j'ai bien suivi les règles qui en découlent.

UNIVOQUE. *adj.* Les Consonnances *Univoques* sont l'Octave & ses Répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolomée fut le premier qui les appella ainsi.

VOCAL. *adj.* Qui appartient au Chant des Voix. Tour de Chant *Vocal*; Musique *Vocale*.

VOCALE. On prend quelquefois substantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la Musique qui s'exécute par des Voix. *Les Symphonies d'un tel Opéra sont assez bien faites; mais la* Vocale *est mauvaise.*

VOIX. *s. f.* La somme de tous les Sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle sa *Voix*, & les qualités de cette *Voix* dépendent aussi de celles des Sons qui la forment. Ainsi, l'on doit d'abord appliquer à la *Voix* tout ce que j'ai dit du Son en général. (Voyez SON.)

Les Physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *Voix*, ou, si l'on veut, ils considèrent la même *Voix* sous différentes faces.

1. Comme un simple Son, tel que le cri des enfans.

2. Comme un Son articulé, tel qu'il est dans la parole.

3. Dans le Chant, qui ajoûte à la parole la Modulation & la variété des Tons.

4. Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une

nouvelle modification dans le Son & dans la ſubſtance même de la *Voix*; Modification différente de celle du Chant & de celle de la parole, puiſqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir, dans l'Encyclopédie, à l'article *Déclamations des Anciens*, d'où ces diviſions ſont tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes ſortes de *voix*. Je me contenterai de tranſcrire ici ce qu'il dit de la *voix* chantante ou muſicale, la ſeule qui ſe rapporte à mon ſujet.

„ Les anciens Muſiciens ont établi, après Ariſtoxène: „ 1°. Que la *voix* de chant paſſe d'un degré d'élevation „ ou d'abaiſſement à un autre degré; c'eſt-à-dire, d'un „ Ton à l'autre, par ſaut, ſans parcourir l'Intervalle qui „ les ſépare: au lieu que celle du diſcours s'élève & s'abaiſſe par un mouvement continu. 2°. Que la *voix* „ de Chant ſe ſoutient ſur le même Ton, conſidéré comme „ un point indiviſible; ce qui n'arrive pas dans la ſimple „ prononciation.

„ Cette marche par ſauts & avec des repos, eſt en effet „ celle de la *voix* de Chant: mais n'y a-t-il rien de plus „ dans le Chant? Il y a eu une Déclamation tragique qui „ admettoit le paſſage par ſaut d'un Ton à l'autre, & le „ repos ſur un Ton. On remarque la même choſe dans „ certains Orateurs. Cependant cette Déclamation eſt „ encore différente de la *voix* de Chant.

„ M Dodart, qui joignoit à l'eſprit de diſcuſſion & de „ recherche la plus grande connoiſſance de la Phyſique, „ de l'Anatomie, & du jeu des parties du corps humain, „ avoit particulièrement porté ſon attention ſur les organet de la *voix*. Il obſerve 1°. que tel homme, dont „ la *voix* de parole eſt déplaiſante, a le Chant très-agréable, & au contraire: 2°. que ſi nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quelque connoiſſance que „ nous ayons de ſa *voix* de parole, nous ne le reconnoîtrons pas à ſa *voix* de Chant.

„ M. Dodart, en continuant ſes recherches, découvrit que, dans la *voix* de Chant, il y a de plus que dans „ celle de la parole, un mouvement de tout le larynx; c'eſt-à-dire, de la partie de la trachée-artère qui forme „ comme un nouveau canal qui ſe termine à la glotte,

„ qui en enveloppe & ſoutient les muſcles. La différence „ entre les deux *Voix* vient donc de celle qu'il y a entre „ le larynx aſſis & en repos ſur ſes attaches, dans la pa- „ role, & ce même larynx ſuſpendu ſur ſes attaches, en „ action & mû par un balancement de haut en bas & de „ bas en haut. Ce balancement peut ſe comparer au mou- „ vement des oiſeaux qui planent, ou de poiſſons qui ſe „ ſoutiennent à la même place contre le fil de l'eau. „ Quoique les aîles des uns & les nageoires des autres „ paroiſſent immobiles à l'œil, elles font de continuelles „ vibrations; mais ſi courtes & ſi promptes qu'elles ſont „ imperceptibles.

„ Le balancement du larynx produit, dans la *Voix* de „ Chant, une eſpèce d'ondulation qui n'eſt pas dans la „ ſimple parole. L'ondulation ſoutenue & modérée dans „ les belles *Voix* ſe fait trop ſentir dans les *Voix* chevro- „ tantes ou foibles. Cette ondulation ne doit pas ſe con- „ fondre avec les Cadences & les Roulemens qui ſe font „ par des mouvemens très-prompts & très-délicats de „ l'ouverture de la glotte, & qui ſont compoſés de l'In- „ tervalle d'un Ton ou d'un demi-Ton.

„ La *Voix*, ſoit du Chant, ſoit de la parole, vient „ toute entiere de la glotte pour le Son & pour le Ton; „ mais l'ondulation vient entièrement du balancement „ de tout le larynx; elle ne fait point partie de la *Voix*, „ mais elle en affecte la totalité.

„ Il réſulte de ce qui vient d'être expoſé, que la *Voix* de „ Chant conſiſte dans la marche par ſaut d'un Ton à un „ autre, dans le ſéjour ſur les Tons, & dans cette on- „ dulation du larynx qui affecte la totalité & la ſubſtance „ même du Son ".

Quoique cette explication ſoit très-nette & très-phi- loſophique, elle laiſſe, à mon avis, quelque choſe à de- ſirer, & ce caractère d'ondulation, donné par le balance- ment du larynx, à la *Voix* de Chant, ne me paroît pas lui être plus eſſentiel que la marche par ſauts, & le ſéjour ſur les Tons, qui, de l'aveu de M. Duclos, ne ſont pas par cette *Voix* des caractères ſpécifiques.

Car, premièrement, on peut, à volonté, donner ou ôter à la *Voix* cette ondulation quand on chante, & l'on n'en chante pas moins quand on file un Son tout uni ſans

aucune espèce d'ondulation. Secondement, les Sons des Instrumens ne différent en aucune sorte de ceux de la *voix* chantante, quant à leur nature de Sons musicaux, & n'ont rien par eux-mêmes de cette ondulation. Troisièmement, cette ondulation se forme dans le Ton & non dans le Tymbre; la preuve en est que, sur le Violon & sur d'autres Instrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement semblable au mouvement supposé du larynx, mais par un balancement du doigt sur la Corde, laquelle, ainsi racourcie & ralongée alternativement & presque imperceptiblement, rend deux Sons alternatifs à mesure que le doigt se recule ou s'avance. Ainsi, l'ondulation, quoi qu'en dise M. Dodart, ne consiste pas dans un balancement très-léger du même Son, mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux Sons très-voisins, & quand les Sons sont trop éloignés, & que les secousses alternatives sont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrottement.

Je penserois que le vrai caractère distinctif de la *voix* de Chant est de former des Sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'Unisson, & de passer de l'un à l'autre par des Intervalles harmoniques & commensurables, au lieu que, dans la *voix* parlante, ou les Sons ne sont pas assez soutenus, &, pour ainsi dire, assez uns pour pouvoir être appréciés, ou les Intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rapports assez simples.

Les observations qu'a fait M. Dodart sur les différences de la *voix* de parole, & de la *voix* de Chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirment; car, comme il y a des Langues plus ou moins harmonieuses, dont les Accens sont plus ou moins Musicaux, on remarque aussi, dans ces Langues, que les *voix* de parole & de Chant se rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion. Ainsi comme la Langue Italienne est plus Musicale que la Françoise, la parole s'y éloigne moins du Chant; & il est plus aisé d'y reconnoître, au Chant, l'homme qu'on a entendu parler. Dans une Langue qui seroit toute harmonieuse, comme étoit au commencement la Langue Grecque, la différence de la *voix* de parole à la *voix* de Chant seroit nulle; on n'auroit que

la même *Voix* pour parler & pour chanter ; peut-être est-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop, peut-être, sur les différens genres de *Voix* ; je reviens à la *Voix* de Chant, & je m'y bornerai dans le reste de cet article.

Chaque Individu a sa *Voix* particulière qui se distingue de toute autre *Voix* par quelque différence propre, comme un visage se distingue d'un autre ; mais il y a aussi de ces différences qui sont communes à plusieurs, & qui, formant autant d'Espèces de *Voix*, demandent pour chacune une dénomination particulière.

Le caractère le plus général qui distingue les *voix*, n'est pas celui qui se tire de leur Tymbre ou de leur Volume ; mais du degré qu'occupe ce Volume dans le Systême général des Sons.

On distingue donc généralement les *voix* en deux Classes ; savoir, les *voix* aiguës & les *voix* graves. La différence commune des unes aux autres, est à-peu-près d'une Octave ; ce qui fait que les *voix* aiguës chantent réellement à l'Octave des *voix* graves, quand elles semblent chanter à l'Unisson.

Les *voix* graves sont les plus ordinaires aux hommes faits ; les *voix* aiguës sont celles des femmes : les Eunuques & les enfans ont aussi à-peu-près le même Diapason de *voix* que les femmes ; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le Faucet. Mais de toutes les *voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les Castrati, qu'il n'y en a point d'espèce comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue ni pour la beauté du Tymbre. La *voix* des enfans a peu de consistance & n'a point de bas ; celle des Eunuques, au contraire, n'a d'éclat que dans le haut ; & pour le Faucet, c'est le plus désagréable de tous les Tymbres de la *voix* humaine : il suffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les Chœurs du Concert Spirituel, & d'en comparer les Dessus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens Diapasons, réunis & mis en ordre, forment une étendue générale d'à-peu-près trois Octaves, qu'on a divisées en quatre Parties, dont trois, appellées *Haute-Contre*, *Taille* & *Basse*, appartiennent aux *voix* graves, & la quatrième seulement, qu'on appelle *Dessus*,

est assignée aux *voix* aiguës. Sur quoi voici quelques remarques qui se présentent.

I. Selon la portée des *voix* ordinaires, qu'on peut fixer à-peu-près à une Dixième majeure, en mettant deux Degrés d'Intervalle entre chaque espèce de *voix* & celle qui la suit, ce qui est toute la différence qu'on peut leur donner, le Systême général des *voix* humaines dans les deux sexes, qu'on fait passer trois Octaves, ne devroit enfermer que deux Octaves & deux Tons. C'étoit en effet à cette étendue que se bornèrent les quatre Parties de la Musique, long-tems après l'invention du Contre-Point, comme on le voit dans les Compositions du quatorzième siècle; où la même Clef, sur quatre positions successives de Ligne en Ligne, sert pour la Basse, qu'ils appelloient *Tenor*; pour la Taille, qu'ils appelloient *Contratenor*; pour la Haute-Contre, qu'ils appelloient *Mottetus*; & pour le Dessus, qu'ils appelloient *Triplum*. Cette distribution devoit rendre, à la vérité, la Composition plus difficile; mais en même-tems l'Harmonie plus serrée & plus agréable.

II. Pour pousser le Systême vocal à l'étendue de trois Octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit six Parties au lieu de quatre; & rien ne seroit plus naturel que cette division, non par rapport à l'Harmonie, qui ne comporte pas tant de Sons différens; mais par rapport aux *voix*, qui sont actuellement assez mal distribuées. En effet, pourquoi trois Parties dans les *voix* d'hommes, & une seulement dans les *voix* de femmes, si la totalité de celles-ci renferme une aussi grande étendue que la totalité des autres? Qu'on mesure l'Intervalle des Sons les plus aigus des *voix* féminines les plus aiguës, aux Sons les plus graves des *voix* féminines les plus graves: qu'on fasse la même chose pour les *voix* d'hommes; & non-seulement on n'y trouvera pas une différence suffisante pour établir trois Parties d'un côté & une seule de l'autre; mais cette différence même, s'il y en a, se réduira à très-peu de chose. Pour juger sainement de cela, il ne faut pas se borner à l'examen des choses telles qu'elles sont; mais voir encore ce qu'elles pourroient être, & considérer que l'usage contribue beaucoup à former les Voix sur le caractère qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des Basses, des Haute-Contres, & où l'on ne fait aucun cas des Bas-Dessus,

fus, les *Voix* d'hommes prennent différens caractères, & les *Voix* de femmes n'en gardent qu'un seul : mais en Italie où l'on fait autant de cas d'un beau Bas-Dessus que de la *Voix* la plus aiguë, il se trouveparmi les femmes de très-belles *Voix* graves, qu'ils appellent *Contr'alti*, & de très-belles *Voix* aiguës, qu'ils appellent *Soprani*; au contraire, en *Voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *Tenori* : de sorte que, s'il n'y a qu'un caractère de *voix* de femmes dans nos Opéra, dans les leurs il n'y a qu'un caractère de *Voix* d'hommes.

A l'égard des Chœurs, si généralement les Parties en sont distribuées en Italie comme en France, c'est un usage universel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs, n'admire-t-on pas en plusieurs lieux, & singulièrement à Venise, de très-belles Musiques à grand Chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles ?

III. Le trop grand éloignement des *Voix* entr'elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée, oblige souvent d'en subdiviser plusieurs. C'est ainsi qu'on divise les Basses en Basse-Contres & Basse-Tailles, les Tailles en Haute-Tailles & Concordans, les Dessus en premiers & seconds : mais dans tout cela on n'apperçoit rien de fixe, rien de réglé sur quelque principe. L'esprit général des Compositeurs François est toujours de forcer les *Voix* pour les faire crier plutôt que chanter : c'est pour cela qu'on paroît aujourd'hui se borner aux Basses & Haute-Contres qui sont dans les deux extrêmes. A l'égard de la Taille, Partie si naturelle à l'homme qu'on appelle *Voix humaine* par excellence, elle est déjà bannie de nos Opéra, où l'on ne veut rien de naturel; & par la même raison elle ne tardera pas à l'être de toute la Musique Françoise.

On distingue les *Voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *Voix* fortes, dont les Sons sont forts & bruyans ; des *Voix* douces, dont les Sons sont doux & flûtés ; de grandes *Voix*, qui ont beaucoup d'étendue ; de belles *Voix*, dont les Sons sont pleins, justes & harmonieux. Il y a aussi les contraires de tout cela : il y a des *Voix* dures & pesantes ; il y a des *Voix* flexibles & légères ; il y en a dont les Sons sont inégalement distribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *Medium*, à d'autres dans le bas ; il y a aussi des *Voix* égales,

qui font sentir le même Tymbre dans toute leur étendue. C'est au Compositeur à tirer parti de chaque *Voix*, par ce que son caractère a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au Théâtre un Opéra, c'est toujours de nouvelle Musique, les Compositeurs ont toujours grand soin d'approprier tous les rôles aux *voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même Musique dure des siècles, il faut que chaque rôle serve toujours à toutes les *voix* de même espèce, & c'est peut-être une des raisons pourquoi le Chant François, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant & plus lourd.

La *voix* la plus étendue, la plus fléxible, la plus douce, la plus harmonieuse qui peut-être ait jamais existé, paroît avoir été celle du Chevalier Balthasar Ferri, Pérousin dans le siècle dernier; chanteur unique & prodigieux, que s'arrachoient tour-à-tour les souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens & d'honneurs durant sa vie, & dont toutes les Muses d'Italie célébrèrent à l'envi les talens & la gloire après sa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce Musicien célèbre respirent le ravissement, l'enthousiasme; & l'accord de tous ses contemporains montre qu'un talent si parfait & si rare étoit même au-dessus de l'envie. Rien, disent-ils, ne peut exprimer l'éclat de sa *voix* ni les graces de son Chant; il avoit, au plus haut degré, tous les caractères de perfection dans tous les genres; il étoit gai, fier, grave, tendre à sa volonté, & les cœurs se fondoient à son pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faisoit de sa *voix*, je n'en citerai qu'un seul. Il montoit & redescendoit tout d'une haleine deux Octaves pleines par un Tril continuel marqué sur tous les Degrés chromatiques avec tant de justesse, quoique sans Accompagnement, que si l'on venoit à frapper brusquement cet Accompagnement sous la Note où il se trouvoit, soit Bémol, soit Dièse, on sentoit à l'instant l'Accord d'une justesse à surprendre tous les Auditeurs.

On appelle encore *voix* les parties vocales & récitantes pour lesquelles une Pièce de Musique est composée; ainsi l'on dit un Mottet à *voix* seule, au lieu de dire un Mottet en récit; une Cantate à deux *voix*, au lieu de dire une Cantate en Duo ou à deux Parties, &c. (Voyez Duo, Trio, &c.)

VOLTE. *s. f.* Sorte d'Air à trois Tems propre à une Danse de même nom, laquelle est composée de beaucoup de tours & retours, d'où lui est venu le nom de *volte.* Cette Danse étoit une espèce de Gaillarde, & n'est plus en usage depuis longtems.

VOLUME. Le *Volume* d'une Voix est l'étendue ou l'Intervalle qui est entre le Son le plus aigu & le Son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *volume* des Voix les plus ordinaires est d'environ huit à neuf Tons; les plus grandes Voix ne passent guères les deux Octaves en Sons bien justes & bien pleins.

UPINGE. Sorte de Chanson consacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La première des six syllabes de la Gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C.

Par la méthode des Transpositions, on appelle toujours *Ut* la Tonique des Modes majeurs & la Médiante des Modes mineurs. (Voyez GAMME, TRANSPOSITION.)

Les Italiens trouvant cette syllabe *Ut* trop sourde, lui substituent, en solfiant, la syllabe *Do.*



Z.

ZA. Syllabe par laquelle on distingue, dans le Plain-Chant, le *Si* Bémol du *Si* naturel auquel on laisse le nom de *Si.*

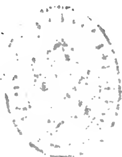


FIN.

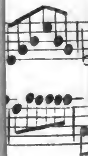
ERRATA.

N. B. Les Fautes d'impression sont inévitables dans un Livre comme celui-ci, imprimé loin des yeux de l'Auteur, & sur une matiere que les Correcteurs ne sont pas obligés d'entendre. Cependant un Dictionnaire de Science, ou d'Art, fait pour être souvent repris & feuilleté, est la sorte de Livre où l'exactitude importe le plus. Si ceux qui voudront consulter quelquefois celui-ci ne commencent par faire les corrections indiquées par l'Errata, qu'ils ne s'en prennent ensuite qu'à eux-mêmes s'ils trouvent souvent des contre-sens, & même des articles inintelligibles.

PAGE 29, *ligne* 20, *après le mot* PASSEPIED, *ajoûtez*, &c.
Page 33, *ligne* 6, nom, *lisez*, nome.
Page 97, *ligne* 4, de meilleurs, *lisez*, des meilleurs.
Page 98, *ligne* 2, *en remontant*, parfaite, & l'interrompue, *transportez la virgule après le dernier mot.*
Page 229, *ligne* 10, *en remontant*, donc, *lisez*, dont.
Page 322, *ligne* 21, n'étant, *lisez*, n'étoit.
Page 335, *ligne* 3 en remontant, $\frac{1}{8}$, *lisez* $\frac{1}{4}$.
Page 344, *ligne* 4, partie, *lisez*, parti.
Page 371, *ligne* 9, & leur accent, *transportez la virgule après accent*
Page 372, *ligne* 4, est, *lisez*, en.
Page 375, *ligne* 22, pour enrichir, *lisez*, pour en enrichir.
Page 379, *ligne* 14, *en remontant*, à celle qui, *ôtez* à.
Planche F, à l'air noté en chiffres, *derniere ligne*, à la Basse, septieme mesure, 8, *lisez*, 4.
Planche L, *Fig.* 5, seconde Portée, *ajoutez* un dièse à la derniere note.



une mesures à



g	*ut*	*sol*	*re*
f		*fa*	*ut*
e	*la*	*mi*	
d	*sol*	*re*	*la*
c	*fa*	*ut*	*sol*
b	*mi*		*fa*
a	*re*	*la*	*mi*
G	*ut*	*sol*	*re*
F		*fa*	*ut*
E	*la*	*mi*	
D	*sol*	*re*	
C	*fa*	*ut*	
B	*mi*		
A	*re*		
Γ	*ut*		



quatre. | ix — huit.
ux tems. | deux tems.
ux. | — huit.
ms. | ois tems.
ns. Douze | Douze-Seize.
14 | 16
$\frac{12}{4}$ | $\frac{12}{16}$
tems. à quat | à quatre tems.
Sesqui-





υκε-ρανον β

Ancienne

ερ σέcας, Αξέ

ια Ὕβρω ὀλο

France .

1	Semi-Ton.	15—1
1	Ton.	8—9
1½	Ton	64—75
1	Ton	125—144
1½	Ton	5—6
2	Tons	4—5
2½	Tons	96—125
2	T.	75—96
2½	T.	3—4
3	T.	32—45
3	T.	45—64
3½	T.	2—3
4	T.	16—25
3½	T.	125—192
4	T.	5—8
4½	T.	3—5
5	T.	72—125
4½	T.	75—128
5	T.	5—9
5½	T.	8—15
6	T.	81—160
6	T.	1—2



P
P.
Pe
Pa
Pi.

Pl.


on a la faveur du Double-employ.
Bâton de
Soupir
de la Sixte ajoutée
Demi-Soupir
de Soupir valant
Demi-quart
renversé.
Basse.
Taille.
Haute-contre.
Dessus.

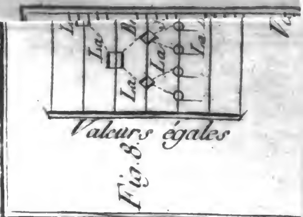


Fig. 8.

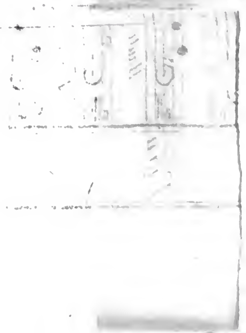




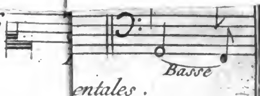
Planche E.

Gı

des de

s ont donc Modes,
usités ont.

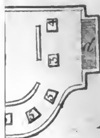
Moyenus.


Fig. 6
Basse
entales .

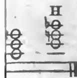

ig. 7.
Dessus
Basse .
lé de même.


Fig. 8.
et du Clavecin .
Unisson
Par Q
descendant.
Preuve

Dresde,



Fig



…an
…anciennement,
…le Sens.

Mi-ra gesto--rum

Labi-i rè--a-tum,

ha tronqué à

monté d'un acc

surmonté d'un

Synaphe ou conjonction

u Tetracorde D

ordes à l'unisso

ussi ces deux-c

erboleon porten

aremment qu'on

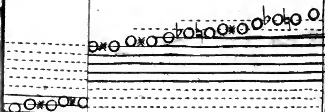
Tetracorde hypaton

tous les Modes,



Planche I.

roderlement.



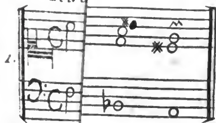
n commençant par Fa.

fi	sol	be	la	sa	si	ut

nctement sur elle-même
re à l'Echelle diatonique.

Tétra

1.



lode mixte .

r Malcolm

Moyen *Majeur*

ri♭, si, u

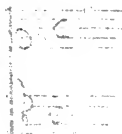
128/135 15/16



F

ne .





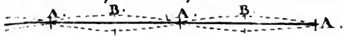
Corde Sonore

Fig. 6. A B.

A






en vibration par ses Aliquotes au son de l'une
A.
B.
A.
B.
A.


A







Fig. 7

uds où étoient les petits papiers d'une couleur
tres où étoient les petits papiers d'une autre couleu











Chanson des



